当代书法研究丛书

向着一种自由的书写

——12位书家的实践与思考

主编 / 谭振飞
副主编 / 王客　龙友

中信出版集团

VISIT...

LANZAROTE Caliente.COM

File does not exist

File does not exist

File does not exist

陈忠康

陈忠康

[image]

陈忠康 《〈东坡题跋〉一则》 48cm×24cm 2015年

对传统的再认识
——陈忠康访谈

龚一心
时间：2016年3月5日
地点：北京望京大通堂

2016年2月24日，“陈忠康书法精品展”在中国国家博物馆开幕。这是陈忠康移居京城十年来的首次个展，观者络绎不绝，佳评如潮。在一个乍暖还寒的夜晚，我们登门拜访。在雅致宽敞的寓所，陈忠康娓娓道来，不知不觉已过午夜。论及书法和阅读，在朴实的言语中，传递出对书法和文化的敬意和热爱，及对人与事的洞察体悟。

龚一心：陈老师，首先祝贺您在中国国家博物馆的个人展览顺利开幕。这是您来北京十余年来，第一次举办个展，它在您的创作生涯里大概占据什么地位？

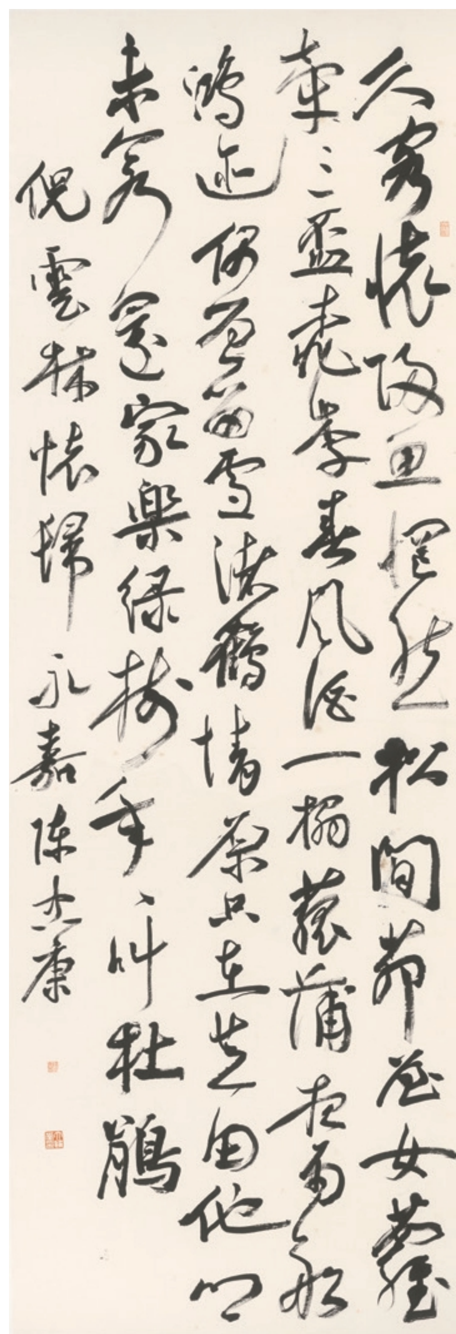
陈忠康：这其实是中国艺术研究院推出的系列展览之一。我将它视为一次汇报，也算较集中展示我这些年来的探索，但我并没有特地为此次展览过于精心准备，因为时间和心态的原因。拿出的主要是我以前创作，自己觉得还不错的作品，尤其是近两年的东西。就像“交作业”一样，让感兴趣的朋友们看看，也呈现我对书法较全面的思考和实践。这次我收到的反馈，有人说好，也有人质疑，其实这些意见都很重要，都可以用来验证自己的探索，供我反省。毕竟，我们都是在尝试走出一条属于自己、适合自己的路。

龚一心：我们注意到这次展览使用的材质非常讲究，听说您这方面的收藏也很丰富，对此您有何特别的考虑？

陈忠康：传统的材质，上了年头的材质，本身就让人非常喜欢，很有雅趣，中国文人似乎都有点崇古的心理。历代也有书论或札记，记述了对材质的讲究和玩味。我自己很喜欢一些老纸老墨，平时也收了一些，偶尔用用，感觉很舒服很好用；当代的工艺可能要粗糙些，用起来没有那么惬意。更重要的是，我们在学习前人的名作，我们似乎也要尽量去设想他们的状态，比如他使用什么样的笔墨纸砚，他是怎样书写的，他的心理是如何的，等等。理想地说，我们应该用一些办法去接近、去体验古人的书写情境。总而言之，我不仅喜欢玩味这些材料，我也想把它作为体悟古人书写的一个途径。虽然不一定完全可

能，但试试总是好的，就像玩一样，玩得有趣点，自己也高兴。

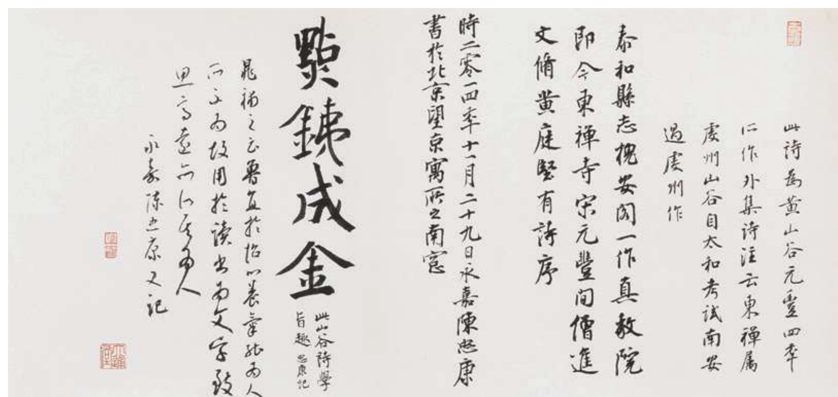
龚一心：展览上我们看到各种面貌的书作，取法非常广泛，除了二王、黄庭坚，甚至还有明代及之后的东西，比如倪元璐，您是怎么看待取法问题的？



陈忠康 《倪瓒·怀归》 247cm×83.5cm 2015年

陈忠康：的确有人看到我作品不光学魏晋、唐宋，甚至也学明清、民国，觉得很意外，觉得有些不好理解。其实，我年轻时也一样的，心气也很高，非一流作品不学，其他很不放在眼里，年少轻狂嘛。我现在二流、三流的也会写写，我觉得都有可观之处。不知道我这样形容对不对，但这是我的真实感受，就是有时我也像苏东坡说的“眼前见天下无一个不好人”，玉皇大帝和乞丐，都可以交往得很好。我现在看字也是这样，觉得天下没有坏字，觉得什么都可以写，没有禁忌。有时，我也觉得明清未必就比晋唐差，比如我看沈曾植的字，那种古朴开张、天真烂漫，感觉非常好，甚至有时觉得比王羲之还好，那种味道真的难以形容。我认为，当代人学书法，不能割裂和当代及稍早一些的名家前辈的写法，因为时代相近，容易学习，容易获得；不要一味只去学高古遥远的东西，因为往往难以体会，学很多年都不成功。我现在更想体验整个传统，因为都是在传统这个脉络里生长出来的，我就都想摸一遍，玩一玩，哪个都想试试，哪个角落自己也会想走进去看看，可能会获得很多不同的东西。应该辩证地看待古和今，我们要努力去融合，在帖学的脉络里去最终写出自己的面貌，即便时间比较缓慢。

龚一心：展览里既有震撼人心的大尺幅的大字作品，也有非常精微的小字，怎么看待书法训练中大字和小字的关系？



陈忠康 《黄庭坚·题槐安阁并跋》 33cm×137cm 2015年

陈忠康：我受儒家中庸思想的影响很深，喜欢辩证地看待问题，当看到事物阴的一面，也一定会看到阳的那面。大字和小字也一样，是有辩证关系的。写大字时会想到小字的写法，写小字也会想到大字，其实大字小字是相互促进的，不能完全分开。小字精微，但也要有气势精神，大字雄壮，也应该有精致的地方。历代的大家大师，其实大小字都写得非常好，在他们那里是成整体、成系列的，比如董其昌、何绍基，大小兼善。尤其是董其昌，有些大字，那种虚净空灵的感觉，很少有人可以写到这程度，实在是好，味道不会比王铎的差。我年轻时就写大字，后来也一直写，但很少拿出来，别人见得少。古人书写大字小字，经常有功能性的考虑，从实用角度来写，所以各得其位，非常符合它自身的要求，这也是我们当代人要思考的。

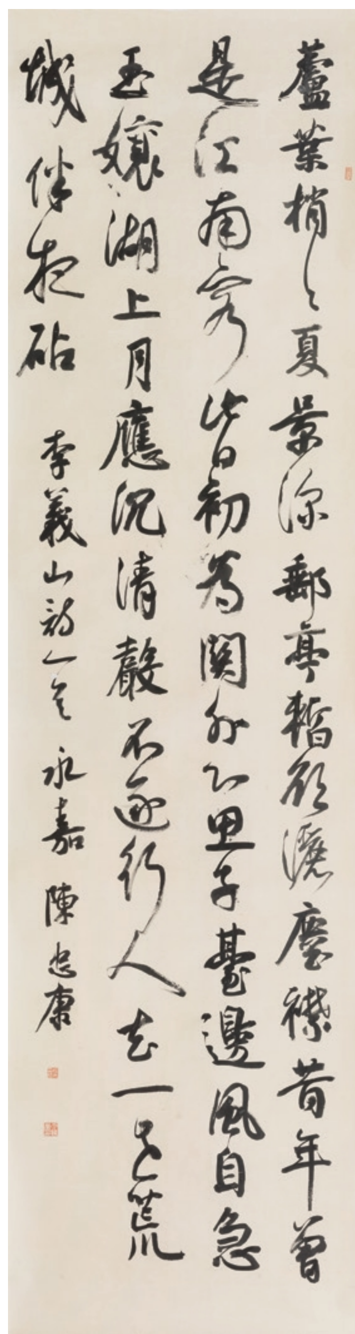
龚一心：您曾在中国美院读书法本科，又在中央美院读博士，您如何看学院教育的得失？它的优势和弊端是什么？

陈忠康：学院教育十分重要，是现代教育体制的一部分，学院教育的问题其实反映了整个教育体制的问题，而不会是单方面的。另外，学院并不负责培养大师，大师也不会依赖学院的培养。书法的学院教育也就几十年的历史，可能要等一百年后才能看得更清楚，才更好评价，还不好太早下结论。但是学院教育是大势所趋，它的贡献也是难以回避的。学院教育的好处是它提供了一个较集中的时间段让学生专心深入地进行专业学习，成材率相对来说比较高，比纯粹靠自己摸索的高很多。现在50岁以下的名家，真正写得好的，几乎没有不和学院发生关系的。学院的弊端是形成了一种模式化，毕竟要照顾许多人。就像今天的武术一样，很多是花拳绣腿，只有套路，只适合表演，没有实战能力，而以前是要用来打人的。学院里很多笔性很好的学生，学什么像什么，什么都会写，学谁像谁，就是没有自己。总是像戴着伪装一样，穿着道具，随时只是作为表演上场。这是有违书法的初

衷，书法最终应该是心性流露，写出自我。现在写帖的弊端也出来了，可能和这个有关，大家只想着如何表演，慢慢就变油滑了。

龚一心：您自己一直从事书法教学，现在也是中国艺术研究院的研究生导师，您是如何培养学生的？对学生有什么期待？

陈忠康：说到教学，我认为光教技法是没用的，所以我不是那么着意于具体的技法教学。书法需要沉潜体悟。老师的作用更应当只是一个中介，把好的优秀的东西介绍给学生，让学生自己去看去学习。真正的优秀者，是通过老师引领，去自学成才。所以学生内心的驱动力非常重要，就是他热爱与否。如果真正热爱，他就会想尽一切办法去学习，去深入，挡都挡不住。以我在温州教学的经验就可以看出来，成材率最高的是外地来学习的，比如陈明之、卿三彬、徐强，他们远道而来学习，动力很大。所以，学习终究是自己的事，人才不是靠培养出来的。老师作为中介，要善于去营造学习的氛围，去开阔学生的眼界，但学生一定要多培养自己的自学能力。我教学生，更在意宏观的建构、审美能力的培养，而不只是计较细枝末节。学生还很年轻，路还长，引导一种正面的观念很要紧。有时也鼓励他们积极尝试，像“试错”一样，有时知道路错了走不通了，可能会收获更大。我会尽心尽力地帮助学生，我真心希望学生超越自己，并不会像过去人说师徒相授还要“留一手”。如果学生可以超越自己，老师应该感到高兴，感到骄傲。



陈忠康 《李商隐·出关宿盘豆馆对丛芦有感》 366cm×140cm 2015年

龚一心：能说说在成长路上对自己有重要影响的老师吗？

陈忠康：对我自己影响很大的老师，有很多。比如温州的林剑丹老师，非常有才气，修养也很好，很让人赞叹。而张索老师也影响我很深，包括他的人生态度、教学想法，比如他常说的“煽风点火”，就是要点燃学生的热情，有了热情就好办。章祖安老师的注重文人完整的修养，强调对书法的体悟等，也一直激励我。邱振中老师引进西方的形式分析，去看待书法，是非常不同于传统的思路，但也让人收获很大。还有很多老师就不一一说了，如王冬龄老师，他们都值得我们尊敬和学习。

龚一心：北京是非常令人向往的大都市，越来越多书法家喜欢来北京深造或定居。您在北京生活多年，有何感触？北京的书法氛围如何？

陈忠康：北京是中国的政治、文化中心，在这样的地方待得久了，自然而然受到熏陶。它的丰富、包容，让人惊叹。过去在温州，真的像井底之蛙一样，有大多数小地方的局限，看不清自己的位置，思路和视野不开阔。北京的辐射力也很大，庸俗地说，打个比方，在北京出名就等于全国出名，在浙江出名可能就只是浙江知名。北京带来的文化艺术信息，会给人很多刺激。就拿书法来说，北京是各种风格各种流派都汇聚了，经常会有交流碰撞。南方总体来说是比较精致，而北方这种雄强博大，让我受惠良多。这里我要顺便说一下，非常感谢我的爱人。刚开始我也不是太想出来，但她希望我拥有更大的平台，事业有更好的发展，鼓励我支持我来，她牺牲了很多，很感激她！



陈忠康 《金石书画联》 230cm×54cm×2 2017年

龚一心：当下书坛热衷讨论修养和书法的关系，您的作品非常文气，您如何看待修养和创作的关系？

陈忠康：修养当然重要，字如其人是有道理的，关键是如何看待修养。不能把修养当成知识，当成理论，而是应该去修炼自己的心性，修炼人格。通过读书来明理，来懂得艺术和人生的道理，一通百通，触类旁通。而读书，我觉得对书法家来说，要驳杂、广博，视野开阔了，眼光也就不一样了。应该去形成一种健康的审美观，变化自己的个人气质。

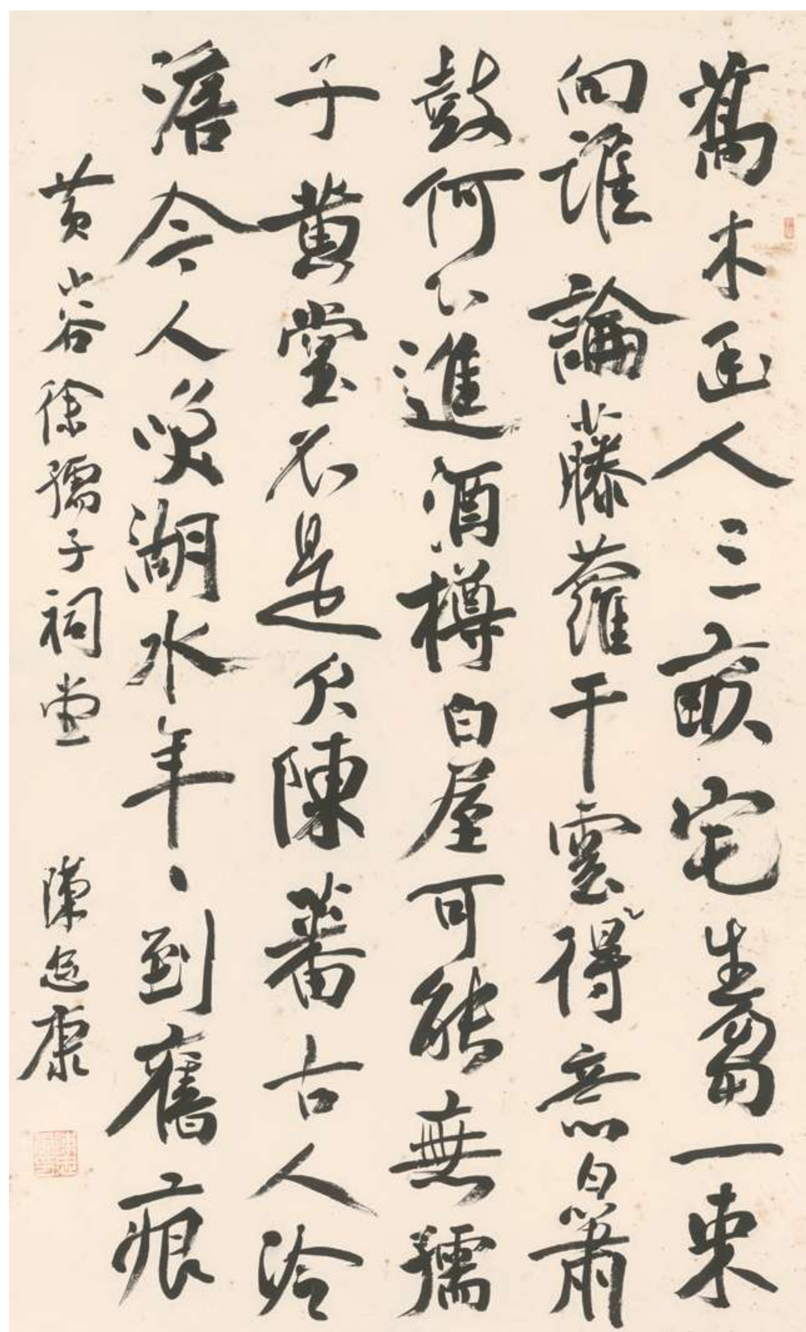
龚一心：如何平衡艺术和市场的关系？

陈忠康：市场是有好处的，它会提供很多物质方面的东西，解决生活问题，我想大家都不会太讨厌钱。书法的投入也需要金钱，比如可以提供更好的材料，笔墨纸砚之类的。生活环境也会变得更好。但也要辩证地看，完全为市场创作，也会废掉自己，丧失自己。被市场绑架，会让艺术格调降低，因为要受制于人。现在市场没有以前那么火爆，在某些方面也是好事，一方面淘汰一些东西，另一方面，也让书法家有时间去反思自己的创作，沉淀下来。最理想的状态，当然是有一批内行的精于鉴赏的藏家。就像扬州八怪，他们背后的盐商也不是毫无文化修养。而梅兰芳这些民国的京剧大师，也是在和高级票友的互动下，让艺术达到新的境地。所以，我希望书法家也有更多的高级藏家，可以互相理解，增加互动。

龚一心：陈老师，您的书作精细和到位，看得出来是“入古颇深”，对历代大师和自己的关系，有何思考？如果现在或未来要出现书法大师，当代什么样的书法家符合您心目中的大师形象？

陈忠康：关于大师的问题，我可能有些“悲观”。大师不仅要承继传统，也要开拓新境。像明代的集大成者董其昌这样的大师，也许很难再出现了。大家也许是可能的。历史其实很难预设，所以大师也不好预设。因为以后撰写历史的人，他们的接受角度和我们现在不一样，他们未必会喜欢我们所热爱的事物，角度转换以后，看到的东西自然不同。因此，他们筛选的标准不一样。这样的问题，我个人其实不能想太多，更重要的可能还是要在传统中学习，书法传统的疆域十分深广，还有很多地方有待深入。在学习传统中，应恢复或回归到中国传统文人美学和中国书法经典谱系里去，同时有自己个人的面貌，有自己的辨识度。过去的大师厉害之处在于，哪怕就是一笔，就可以看出他就是他，董其昌就是董其昌，黄山谷就是黄山谷，不会混淆。这非常困难，但应该作为我们努力的一个方向。过去我经常一整天埋头写字，现在玩性大些，经常玩，当然我把书法也当成玩了，就是想去体

会整个文人书法的经典谱系。



陈忠康 《黄庭坚·徐孺子祠堂》 247cm×123cm 2015年

[image]

陈忠康 《古人咏梅兰竹菊》 22.8cm×62.3cm 2018年

龚一心：对书法创作的思考和探索中，您个人有何困惑？

陈忠康：我的困惑就像我之前所说的那样，现在对各种风格流派，我都学习，我都吸收，我都玩，我都摸一遍，哪个角落我都想去看看。我试图去融合书法传统里最核心的东西，因为各家各派都是从中出来的。我现在好像只要写几天谁，就可以从中用以创作，比如倪元璐，也就是学了几下，就拿来用。但我接下来的路怎么走，我也不是那么清晰，我可能是想去融合想去整合，但到底能不能成功，未必清楚。有个人的面目，又要和历代大师的精髓相通，这是很难的。我的困惑就在这里。别人看了我这个展览，可能也难以给出最贴切的答案，在这个阶段，只能靠自己去找。因为到一定程度，别人确实也很难帮上忙。



陈忠康 《古人咏兰诗六首》 17cm×23.3cm 2018年

笔端自有金刚杵
——对杨涛书法的一点思考

张彪

杨涛是当代中青年书家中的代表性书家。

书法界一提到杨涛，大家总是很自然地想起他那极具个性的“杨氏狂草”。狂草，几乎成了他的代表，在他的狂草面前，大家也似乎忽略了兼擅五体的他在其他书体方面所取得的成就。然而这看似奇怪的现象，细思起来却并不奇怪，杨涛最初正是以他那出晋入唐又极具时代气息的草书名世，尤其是以其筑基于唐人的狂草面貌而成名，且近年来其狂草书又旁参宋人的恣肆与韵致，在有新变化的同时，又有了新的境界。这也难怪当年启功先生在称杨涛的书法“直入晋人堂奥”的同时又称其“实乃青年之翘楚”！

杨涛的草书，本乎晋唐，尤其是他的狂草，更是“一超直入‘三唐’境”，其取法不可谓不高，但也不可谓不孤独，尤其在当今书法界，大多数人为了应对展览、应对展厅而被动地痴迷于晚明书家诸如徐渭、王铎、傅山等人巨幅草书的大环境下，能够做到不随大流而独辟蹊径，主动地去选择那一份“孤独”，自觉地去坚守自我的本心，不为环境、时风所左右，这一份特质，实是难能可贵。

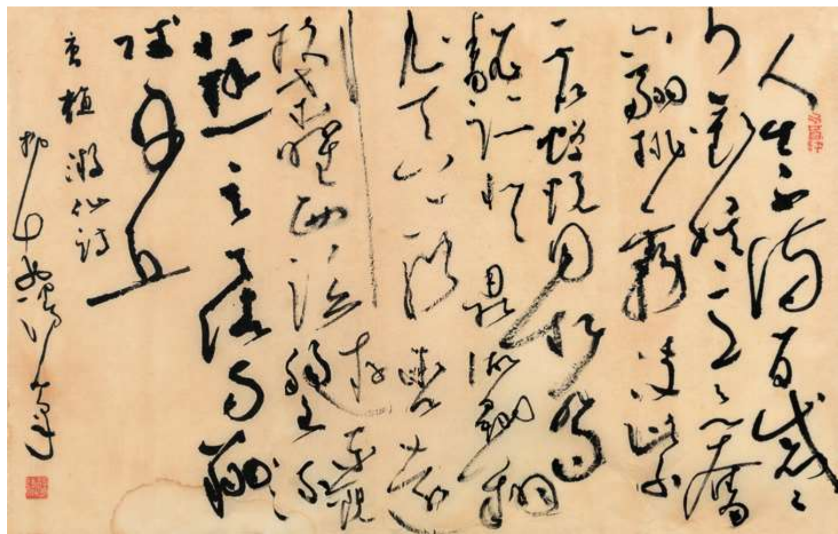
然而杨涛所选择的、所坚守的却又不是那一份简单的唐人法度，更不是单一地取法旭、素。如果事实真的是这样，那倒不如说杨涛的草书是亦步亦趋、简单复制的“旭、素狂草”，似乎来得更直接一些。但这样的话，难免令人扼腕叹息，因为如此亦步亦趋、简单复制，就不可能有现在的杨涛，更不可能有上文所提到的“杨氏狂草”了，然而幸运的是，事实并不是这样。



杨涛 《字临书有联》 136cm×34cm×2 2016年

孙过庭说“草贵流而畅”，然而杨涛的狂草，在腾挪跳宕、颠逸狂狷的旭、素基础上，在强调上下贯通、纵横开张的同时，特别于线条上又多了几分迟涩，但是就那么一点点，就大不同了。流动中的一点迟涩，顿时令他的线条更加凝练，令其草书的整体气息在流动的同时又留得住，其线条更不是简单地游走于纸面，而是可以抓住纸张、吃住纸张，且这样的线条在他的每幅草书作品中，都是可以像精密仪器的零件一样，能够单独拆分出来而又个个立得住，这得以令他的草书不同于以往，更鹤立于当代，因而有人在看到他那迟涩、生辣而又厚重的草书线条时，不禁称其书法为“锈体”。如此一来，我们在明了杨涛的狂草与其取法对象差异的同时，也大概地知道了杨涛的“锈体”书法称呼是如何得来的——迟涩、生辣和厚重的线条——然而下一个问题却接踵而来，属于他的这种线条，又是怎么来的？单纯地继承旭、素，能不能形成这样的线质？

作为博士生导师的杨涛，在给学生上课时，曾不止一次地对学生讲，书法简单来说，就是一根线条，但是这根线条却又不是那么的简单，它需要提纯，需要不断地锻打，需要不断地锤炼，而最后形成的这一根线条，才可以在笔下随心所欲地引出，从而组成不同的字体、不同的风格。他曾经非常形象地讲道，锻打出来的这根线条，以其最原始的状态组合成字，就是篆书；运笔加以波磔，就是隶书；头尾加以顿挫，就是楷书；整体加以连绵，就是行草书。整个书法，就统一于这根线，但这根线，却是不易得到的，然而立于三尺讲台旁的杨涛，却做到了。学生问如何做到，他只说，将篆、隶写扎实，就好了。我们顿时明白，杨涛是“食金石力”，以篆隶筑基，而用之于其他，如此，上文所提到的“杨氏狂草”“锈体”最根本的所“从”所“来”，就不难知道了。



杨涛 《曹植·游仙诗》 48cm×75cm 2016年

那种迟涩、生辣、厚重的线条，实是来源于篆、隶对他的滋养。篆、隶之功，于杨涛来说，可谓功莫大焉！

杨涛对篆、隶书的认识是很全面的，对篆、隶书的学习他也是毫不“偏科”的。关于隶书，身为皖人的他，在继承前贤邓石如隶法的同时，又不拘泥于邓石如，于邓石如之外，直追汉人，尤其于《张迁碑》用力尤深，将《张迁碑》中线条的迟涩、厚重与字形的引而不发做了极大的夸张，并将以它为代表的汉碑隶书的特点无限放大，形成了其区别于“杨氏草书”之外又一种个性鲜明的风格。而关于篆书，他不拘泥于大篆小篆，统而摄之，将大篆的厚重恣肆、欹侧多姿与铁线篆的刚健婀娜、典雅俊美相对照来写，将两者所体现出来的不同风格，做到了自己时代范围内的极致。通过对其大、小篆作品的对比，我们不难发现这一区别，其难得之处，正在于两者都走到了极端，又都做到了极致。写到这里，我不禁想到，将杨涛的书法称为“锈体”是否有失片面？当我们看到他的大篆作品、汉隶作品甚至有些狂草作品的时候，面对那迟涩、生辣的线条，我们说它锈迹斑斑，说它残泐漫漶，说它是“锈体”，这样一点问题都没有，也不为过。但是当我们面对他的褚体楷书及铁线篆等类型的作品时，我们面对那干净挺拔、刚健婀娜，如昆刀割玉般的线条时，我们再说他的作品生锈了，残泐不堪了，估计他会高举戒尺，对我们加以“当头棒喝”，而我们也会自惭“一‘锈’障目，不见全‘杨’”了。

面对他的作品，我们苦苦思索，不断地问自己，应当以什么样的语汇

来形容他的书法，才能圆融无碍，才能不失于片面，才能不“死于‘线’下”？遗憾的是，我们没能找到，这令我们陷入了一阵苦恼与沉思。







杨涛 《雪满月深联》139cm×23cm×2 2016年

曾向杨涛请教写字，他说下笔要取势，用笔要力沉，要贯气，尤其是在写篆书的时候，呼吸要调匀，要与运笔的节奏相契合，这样下笔才会稳，才会圆融，才会产生无穷的力量与不尽的牵引力。他也曾举例说，在用尽十数个小时的时间写完一幅丈二铁线篆《心经》时，在最后收笔的那一刹那，由于瞬间放松，呼吸频率剧变，他腰间的皮带居然被自己的呼吸力给绷断了！这令我们很兴奋，那个可以无偏差地代表全部又统一于杨涛作品之中的东西，正是那一股气，或者说是一鼓气！曹刿论战时说"一鼓作气，再而衰，三而竭"，放在书法创作中，强调的应是一股不断的气息，如果断而再起，就已"再而衰"了，其连绵不断的势就已失去了。这正与杨涛的理论相契合，也与其作品所呈现出来的气息相吻合。我们大喜，虽然我们没能找到具体的形容词来形容杨涛的作品，或者说具体的名词来命名他的书体，但我找到了其作品中所体现出来的超越于线条之上的那个共性，那就是一股圆融无碍、势大力沉的气，一股坚固锐利、无坚不摧的气。

这股气是沉着的，是圆融的，是无坚不摧的，更是无境不达的！这顿时令我们想到了身具千钧之力的怒目金刚，更令我们想到了其手中所持的那一口坚固锐利、无坚不摧的金刚杵。王麓台作画层层皴擦，笔力沉着，自谓笔端有金刚杵，而潘天寿先生在论画时也说："用笔忌浮滑。浮乃飘忽不遒，滑乃柔弱无力，须笔端有金刚杵乃佳。"写到此处，不禁使人拊膺喟叹，之前对杨涛书法的种种猜测，种种形容，乃至种种品评，都流于肤浅化，失于表面化，他以线统书，以气御笔，腕中自有金刚力，笔端自有金刚杵！

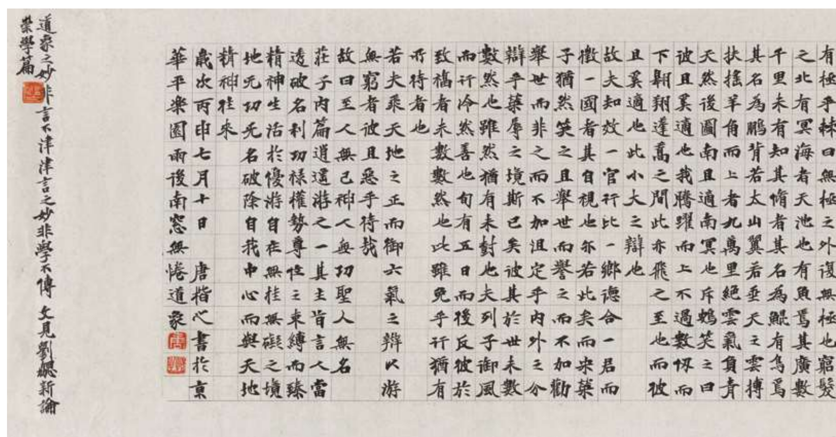
File does not exist

力学不倦自粲然
——唐楷之的书法艺术

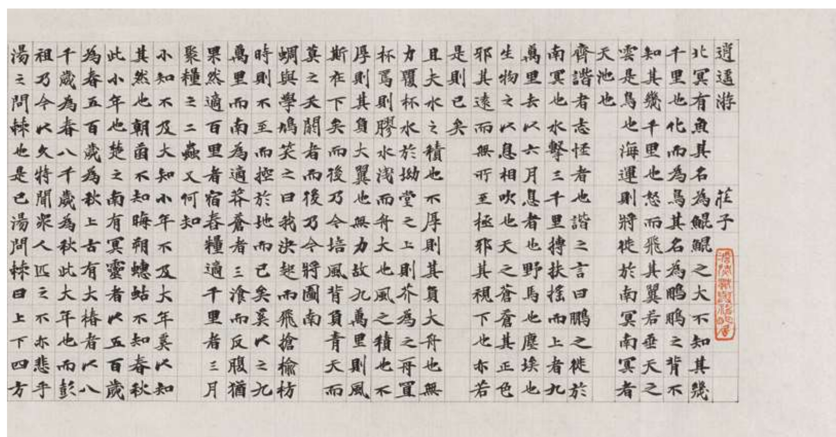
杨简茹

唐楷之的书法里住着一颗现代的灵魂。尽管他的全部作品看似可分成泾渭分明的“传统—现代”两个阵营，然而这两种风格正如他本人的内心独白——“如果说我长时期地将宾虹老作为一面镜子，而此刻安迪真成了我的另一面镜子”——所说的那样，互为镜像，它们二者重叠便构成了唐楷之的艺术面貌。他的书法艺术代表了当今书坛的两种倾向：一种是扎根于传统，在千年的历史积淀中体味书写的精髓；另一种是根植于西方现代艺术理论，注重由书写符号传递出观念的表达。唐楷之在两者之间找到了对话的可能性，他在其中切换自如，体现了一个有使命感的当代书家对人生、历史和当下不断追问的态度。

当然，一个处于当代的艺术家，无论他与当代生活的介入有多深，都无法脱离传统的训练。我对唐楷之的认识是字先于人，但真正的接触并不长，在这短暂的接触中，仍有两个细节给我留下很深的印象：一是他仍然每天坚持小楷日课，即使在旅途中也不中断；二是他讲过儿时与书法结缘的一次际遇。在小学二年级的一次书法现场比赛上，他抄写了邻座同学墨盒盖上的两行篆字“谦虚使人进步，骄傲使人落后”而成的作品，获了奖并被选送日本交流展出。初次试水的成功并非偶然，是平时好奇模仿和兴趣养成一种观察力的临场发挥。这两个例子或许可以解释成为一个书法家不可缺少两个要素：坚持、临写。他用力最多处是小楷和草书。从他近年的创作来看，《佛说阿弥陀经》《寒山诗抄》《桃花源记》等小楷作品取法高古，具有隶意，用笔锋芒毕露而不失纤巧，结体跌宕而富有韵致。人人皆道取法乎上，但未必都能做到这点。唐楷之的妙处在于能旁通篆隶，又能在运笔时辅以行草书的动势，因此细看一字之内有长短、角度、平衡的变化；通观全篇又有激荡飞扬的节奏与气势。小楷上能形成这样的品格与作者十年如一日的训练而成的心手合一的熟练有很大关系。



唐楷之 《庄子·逍遥游》 22cm × 98cm 2016年



草书方面，唐楷之受其导师王冬龄先生教诲，同时又能上溯林散之、黄宾虹诸家，在“学古而不泥古”的艺术原则下推陈出新。孙过庭《书谱》中说：“一画之间，变起伏于锋杪，一点之内，殊衄挫于毫芒。一点成一字之规，一字乃终篇之准。”这是对书法章法的点、线、面布局的阐释。唐楷之草书的动人之处在于对章法的注重，这使得他的每一篇作品都能获得令人心醉的视觉美感。唐楷之在草书的创作上多以立轴形式示人。立轴的特点是有一个视觉中心，这就要求字与字、行与行之间的空间关系要有富于表现力的设计。草书《白居易—春题湖上》中，前三行点画粗细长短对比明显，“乱峰围绕水平铺”的“水”字用笔拉长，形成第一处余白的流动；“轻罗裙带展新蒲”一句的“带”字被有意拉长最后一笔，营造出一种轻重缓急、远近深浅的节奏，同时，暗合“轻罗裙带”的词义，竟使书法作品流露出了画意的

视觉效果，漂亮。另一幅草书《柳宗元—渔翁》有异曲同工之妙。“晓汲清湘燃楚竹”一句的“竹”字正好从第二行的顶端摇曳生姿地一路拖到底，使得空间被分割为两个部分，布局更为舒畅透气，从而产生了蓬勃生发的美感。他思考的问题是：

“如何使传统书画的技法和观念融入新的视像中而获得勃勃生机？”

我们即可知晓这种视觉效果产生的思想动因。唐楷之成长于秀丽的山水之城桂林，少年时代就读于市郊的一所高级中学，学校的前身是名声远扬的民国“汉民中学”。校园里的旖旎风光、独立院落的教室、雨打的芭蕉、芳香的桂花，以及穿蓝布中山装讲古诗词的先生所混合而成的旧时风物给了他性灵的滋养。与多数青年书家的求学之路一样，他来到美术学院接受传统的书法教育，在注重传统技法训练的中国美术学院本科阶段的学习打下了扎实的基本功。但是后来在北京大学跟随朱青生先生的学习为他打开了另一扇艺术之门——现代艺术。新与旧、历史与当下、传统与现代的冲突赋予了艺术家新的情绪体验。

“用中国传统文化的经典元素和传统创作手法在当下的观念指导下是否可以创作出新的视觉艺术图像？”

他继续追问。这样的追问诱发了一个有意思的系列——“新唐书”的诞生。唐楷之自己也将作品惯性地分成传统、现代两块。在我看来，其实大可不必做这样的划分。回望中国书法的漫长历程，无论是篆、隶、楷、行、草书体的变化，还是甲骨、竹简、手卷、立轴的式样的变化，每个变化都是一次书法的革命。唐楷之的“新唐书”系列属于在书法由实用功能走向审美功能到了当今视觉时代的又一次图式革命的一部分。然而他在作品中选择的“太极”“圆（日）”等符号又是具有独特的中国智慧的。我在唐楷之的“现代”意义的作品中看到的是古意，我在他“传统”意义的作品中看到的是现代形式的渗入。从这个层面来讲，“新唐书”的外延可以继续扩大，我们可将之理解为“唐楷之创作的新书法”。我也乐于看到艺术家有意玩的这类文字游戏，正像他本人的名字所富含的寓意：唐代、楷则、写之！均代表了中国书法的最高精神，也是他注定要成为一个书法家的预言。

[image]

唐楷之 《曹操·观沧海》 245cm×125cm 2017年

唐楷之最近又“回归”到“传统”书法的创作上。或许我用词仍不够准确，应该说他从没远离对传统的研磨。唐楷之不是一个拘泥于书斋之中的书家，他极勤奋，也非常活跃，为人热情真诚，并且似乎有用不

尽的精力去关注除书法外的文化生活的方方面面。在陆维钊打下书法传统基础的中国美术学院读了四年本科；在北京大学朱青生教授的指导下接触现代艺术理论；在中国美术学院跟随王冬龄教授拿到博士学位；之后进入首都师范大学博士后流动站，合作导师欧阳中石先生；同时进入当代书坛泰斗沈鹏先生的书法工作室；现为广西艺术学院书法研究所所长——唐楷之的学习工作经历步步都是稳扎稳打走出的学书正路。我不知道早年评价他的作品"很传统"但"没有当下性"的判断，今天是否还在左右他的行动，不过在他现在的作品中我看到了学养、经历、思考的综合结果。

有几件作品反映了艺术家求变的过程。写于壬辰年的草书《苏轼—西江月》代表了他一贯的草书风格：连绵环绕，如疾风骤雨的抒情方式。写于丙申年的《减字木兰花》在线条上增加了粗细转化，对比更加强烈，行与行的疏密不定，墨色追求浓淡变化，枯笔增加，或直纵或勾挑的长画加强了视觉上的律动。在另一幅稍晚些时候的《临江仙送王缄》将用墨的对比做到更加夸张，多用浓墨，减弱线条的粗细对比，线条质感更为厚重，这样使枯墨和飞白的过渡更为自然。上述种种求变的思考在《小窗幽记—石古板桥联句》中有更微妙的体现：两句"石鼓池边，小草无名可斗；板桥柳外，飞花有阵堪题"整体面貌粗拙浑厚，线条的张扬带出结构上的动荡，从碑而出的运笔舒展大气，虽然不是草书，却又不乏草书的流动节奏，这是他的精彩之处。

唐楷之的精彩还在于他有很多个面向，仿佛在他的内心深处有好几个"唐楷之"在相斗。从题材选择来看，他的小楷作品分三类：包括《心经》《坛经》《金刚经》在内的佛教经典；反映儒家精神的《榕门家书》《尊经阁记》；还有《桃花源记》《寒山诗》等诗词散文。尤其是《心经》，是他随时随地练习的内容。他在小楷创作中一改行草书的张扬，回归为苦行僧式的日夜坚守，在一遍又一遍的反复书写中挑战意志力的持久性和不厌其烦的精工细作。这种重复性的精神被运用到他的"新唐书"系列中，他将太极人物与《心经》、中国地图、《沁园春·雪》等图像或观念反复重叠，正与当今世界喷薄燥热的多元文化背景相照映，儒家的、禅宗的、政治的、文学的、幻想的、真实的被理性地搅动在一起。不同于安迪·沃霍尔的单调重复所形成的冷漠与空虚，在唐楷之的重复中，通过书写的媒介连接古今，建构了一个璀璨的"新唐书"世界。

唐楷之对待传统的态度是自在坦荡的。当传统作为法规、尺度时，他琢磨的是笔墨、章法的技术和形式上的探讨；当传统作为元素、灵感时，他调动起一切可与之观照的视觉图像来表达对生活的理解。这或许是当下以及未来书法在传统与水墨图式之间伸缩腾挪的一个方向，

我也有理由相信他在接下来的创作中会有更别开生面的表现。

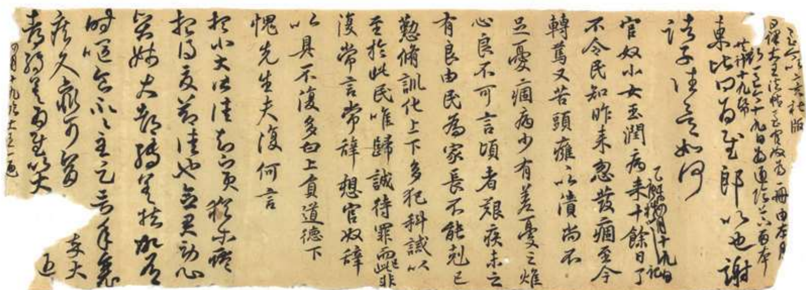


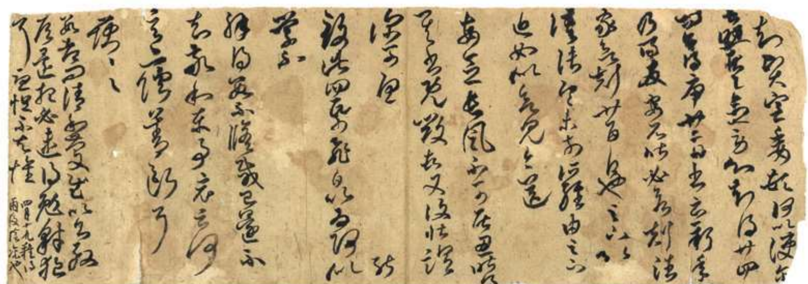
唐楷之 《苏轼·六月廿七日望湖楼醉书》 245cm×62cm

《淳化阁帖》日课臆说

唐楷之

《淳化阁帖》的产生并不是一次偶然的历史际遇。它源于宋太宗赵光义文治方略，下诏广搜天下法书名迹，命翰林侍书王著甄选内府所藏历代帝王、名臣、书家墨迹，摹勒刊刻，汇编十卷而集大成，其中“二王”法帖占半数以上，是中国书法史上最早的一部丛帖，其刊刻伟业与流传影响具有不朽的意义。上海博物馆藏《淳化阁帖最善本》（美国安思远旧藏）和故宫博物院《懋勤殿本淳化阁帖》是传世宋拓中罕见的珍品，殊为代表。关于《淳化阁帖》版本的考究历来有之，当下图书出版事业兴盛，各种版本出版物都能方便得到，这对于古代碑帖研究和临习真是幸事。宋《淳化阁帖》与晋王羲之《兰亭序》一样，甫一问世即随着历史长河绵延，传说和摹刻流转不衰。相关的研究有上海博物馆编《淳化阁帖最善本》（上海书画出版社2003年第一版），尹一梅主编《懋勤殿本淳化阁帖》（商务印书馆2013年第一版），上海博物馆编《兰亭》（北京大学出版社2011年第一版），以及何碧琪著《淳化阁帖史话》（国家图书馆出版社2017年第一版），陶喻之先生文章《淳化阁帖管窥三论》和仲威、沈传凤先生《〈淳化阁帖〉概说》等重要专著和论文。在日常临习《淳化阁帖》时，阅读相关理论研究的成果有助于打通图像与文献之间的文化意涵，这在今天高等书法教育研究中是相当欠缺而急需的重要内容。唯此，才能有效地将“书法”推向“书法学”的高层次学科范畴，对文化型书法家的养成具有积极作用。





唐楷之 《临二玄社二王》 30cm×82cm×2 2015年

2015年开春后，笔者每日以日本二玄社版《王羲之尺牍集》上下两册和《懋勤殿本淳化阁帖》下册“二王”法帖进行通临，共计八十六纸，笑曰“他年展开当知我崇王书若此矣”。事过三载，既往临书已卷折束之高阁。如今为友人牵挂，嘱为之作一小文刊发，于是捡拾观照，自省一二，缀述于后，敬请大方批评指正。

一、从善如流

日课临习固然重在养成日常书写之习惯，无论养生，还是臻艺，都是一种“与古为徒、其命维新”的雅量。临习碑版刻帖更要注重版本流传与考证，注重善本珍品之鉴赏，择其善者而师之。沙孟海先生指出：“我们学习书法必须注意刻手优劣问题。”这是学习古代碑刻遗存首要之理。今天看来，这般讲究和学识更要大力倡导。上海博物馆《淳化阁帖》具有墨迹般明晰的笔顺关系，笔画棱角分明精到，轻重顿挫节奏自然，姿态变化丰富，行气贯畅，诚古代刊刻法帖之最善本。故宫懋勤殿本亦是内府宋拓之珍品，拙见临习《淳化阁帖》以二者为上善之选。

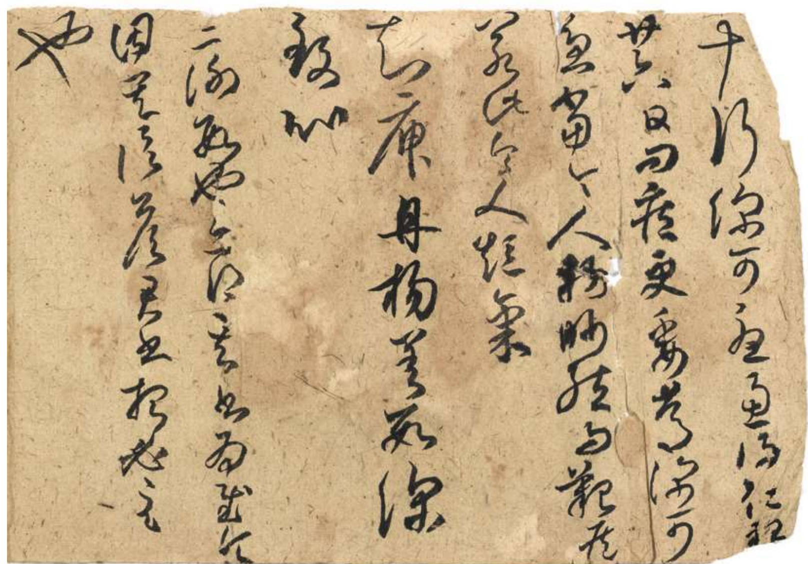
二、书刻并举

自《淳化阁帖》问世，对其讥评不绝。一是质疑编者王著的水平；二涉刻帖意韵不足；三则“石刻不可学”（米芾语）。总此三点，并不能抹杀《淳化阁帖》传世的文化价值和书学意义。古人强调学书以真迹为上，真迹富含韵趣，刻帖因摹刻失真乏味，又辗转传摹诸多舛误，故不主张师法刻帖。这些问题或作为临习的要求自有道理，也提醒学者从善如流，择其善者而师之。笔者的学习体会是“书刻并举”，首先这是由于《淳化阁帖》保存了大量“二王”法帖，对于精研“二王”书学是不可逾越的范畴。其次，个中传世书帖（或摹本）与刻帖可资比较

学习。从原典出发，精准临摹而力达帖学笔法、笔意、风神，有“不二法门”之功。最后，“书刻并重”是一场完美的高峰体验，是帖学系统内在的自我印证与实践，从而以书法图像史建立起当代书家学科化的“帖学观”。尊重书史图像与文献，激活当代研究理论的价值，追求笔精墨妙、以技进道的法帖精神，不为某家某派所囿。

[image]

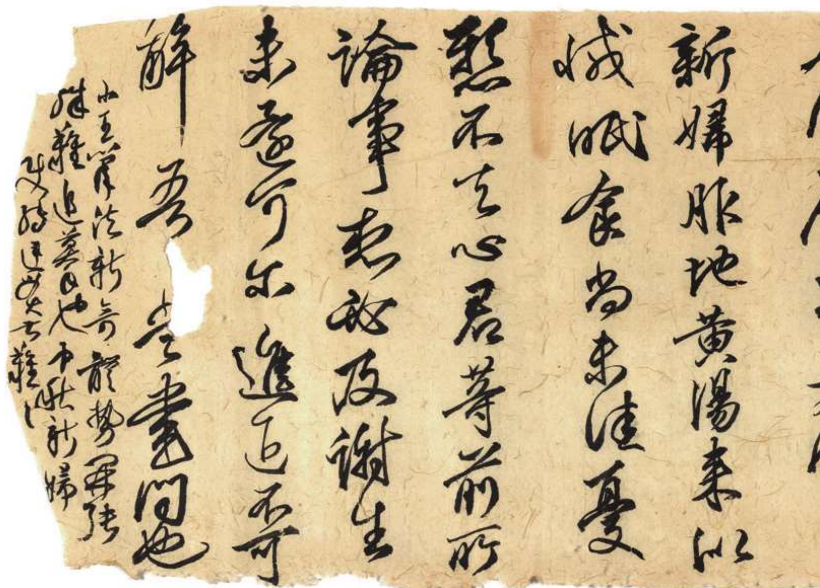
唐楷之 《临二玄社二王》 30cm×82cm 2015年



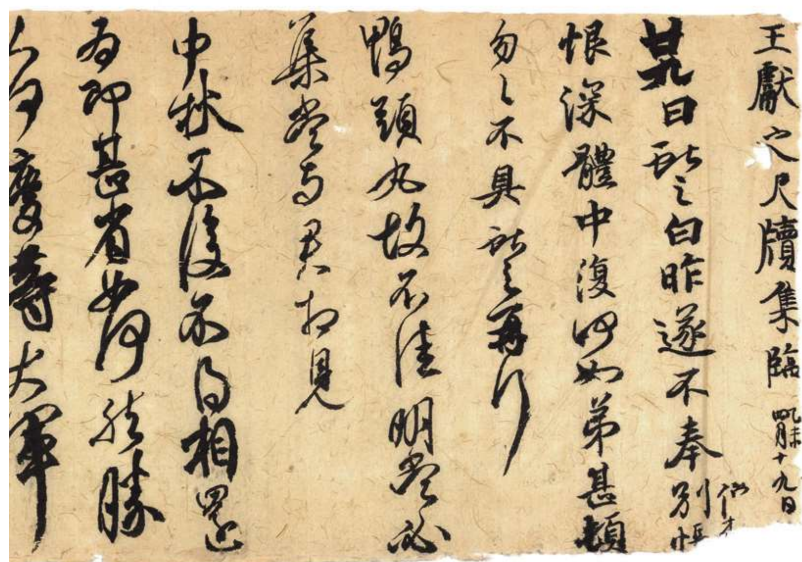
三、道在瓦甓

《庄子·知北游》记载东郭子问道于庄子，庄子答曰：“在瓦甓。”寓指高明的智慧、深邃的思想起于平凡、琐屑而低下的事物，在此也指称通常看不起眼的日课书写行为和习作。孟子言：“道在迩而求诸远，事在易而求诸难。”道不远人，即心是道，近取诸身。习以为常的日课是从容自在、怡然书写最好的方式。纵观古今，王铎、启功等书法大家对《淳化阁帖》的临习，可见日课修为对书法家艺术风格、学识涵养起到了潜移默化、点石成金乃至开宗立派的巨大作用。北宋欧阳修借苏子美言：“明窗净几，笔砚纸墨，极其精良，亦自是人生一乐。然能得此乐者甚稀。其不为外物移其好者，又特稀也。今晚知此趣，恨字体不工，不能到古人佳处，若以为乐，则自是有余。……其

愈久益深而尤不厌者，书也。至于学字，为于不倦时，往往可以消日。乃知昔贤留意于此，不为无意也。”欧阳永叔公传达出来的意思其实就是一种高贵而单纯的日课书写生活，是一种古代文人、士大夫乐在其中的莫大享受，自古以来都是一份奢侈的清福，其中“道”的旨意深邃而难为外人道也。于今，日课仿佛渐行渐远，于其有助于涵养心性的观念和作用被渐渐忘却。日课法帖如临至尊般的自觉性深层次体悟，已不再作为当下书学研究和书坛主导风气而成为书家们普遍乐于交流探讨的主体内容。“道”的核心价值仿佛被当下功利性书法创作所侵蚀，“为道日损”，其基堪忧。



唐楷之 《临二玄社二王》 30cm×82cm 2015年



董其昌直言："学书不从临古入，必堕恶道。""临帖如骤遇异人，不必相其耳目、手足、头面，而当观其举止、笑语、精神流露处。庄子所谓目击而道存者也。""道在瓦甓""目击道存"，不正体现了日课传承书学道统的深旨吗？



落叶半床狂花满屋



烟云供养





思想昆仑居附边款



精微烂金石

[image]

平沙落雁

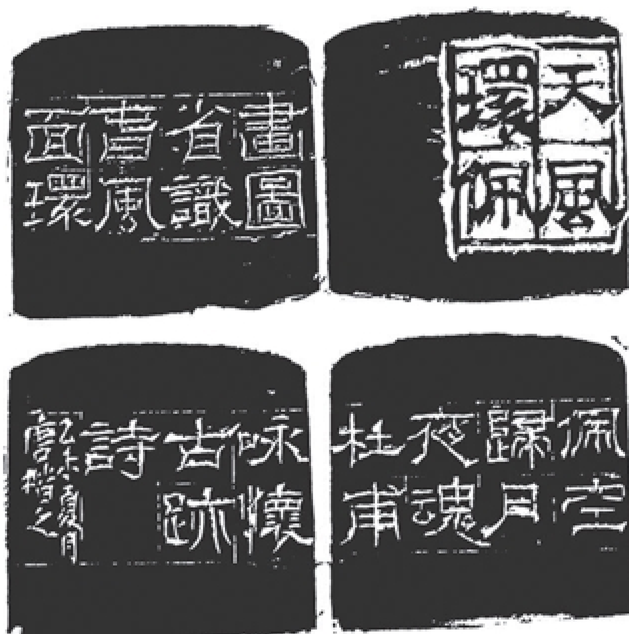


墨子悲丝



凤求凰





天风环佩附边款



唐楷之 《神秘园》 69cm × 69cm 2007年

File does not exist

File does not exist

这些年

蔡梦霞

常有朋友跟我开玩笑，说我“把能读的书都读完了”。也是啊，这些年来从大学本科开始，学士、硕士、博士都读了下来，加起来也有十年了，接着又做了两年博士后研究工作，简简单单，都是书法专业，一步接一步都读下来了。书读得越多，越觉得书法深不可测，不是几年，十几年就能研究明白的，比如做理论研究，也仅在个人的研究领域里比别人多懂一些、多专一些、多深一些而已；像实践创作的研究，不弄明白这里面的门道，不是苦练就能出好作品的。

自感自己比较幸运，能遇上优秀的老师，走上了书法专业的道路。

最初，与书法结缘的契机，是1989年的夏天，书法启蒙老师黄泓介绍我参加陈国斌、张羽翔老师主办的书法研修班。受益于这两位老师书法、篆刻的形式训练，两年后我的篆刻就入选了全国的第四届中青展，又过两年参加第五届中青展也获奖了。在这两届中青展里，一起入选一起获奖的还有一块儿学习的小伙伴们，当时大家都十八九岁，我算年长些的，获奖那年有二十出头了。大伙儿的作品都能入选中青展并获奖，正是陈国斌、张羽翔老师教学成果的骄人体现，那几年掀起一股“广西现象”，我们这些人受到大家的瞩目和关注。

我相比同伴们更幸运的是，因为中青展的获奖，中国美院的陈振濂老师特意将当年文化课考试有单科不够线的我，争取招进了学校，成为国美93届的书法本科生。从此，我正式进入科班学习，接触跟广西训练不一样的教学体系，开始了转益多师的阶段。

本科四年的学习紧张又痛苦。原来跟陈国斌、张羽翔老师学习时教学训练上有延续性，比较注重个性及表现；在国美学习，不同的老师有不同的方式，但总体上都是讲究基本功，以准确掌握字帖为主，关注古代不同书家的精微用笔之处，如此一来，我常常顾此失彼，与己个性相合的能一展雄姿，不合的则萎靡不振，有心想把每个类型都做好，可却无力表现，把自己弄得很痛苦。光阴似箭，四年很快过去，我随着课程的安排，书法、篆刻各种类型都过了一遍，明白了一些基本的方式，但还没能学精某一书家，也没时间发展自己原来有些特点的写法。

本科毕业后回广西做了几年书画基础课程的教学，一度像女孩子家想

的那样，好好工作，相夫教子去，书法就作为爱好，时不时弄弄就行了。绘画世家出身的爱人不答应了，堂堂国美本科毕业，又在全国大展上获奖，多好的基础，怎能荒废，怎么样也要继续走下去。他甩给我几本日语书，说怕学英语的话可以改学日语来考研，通过读研究生把自己的专业再提高一个层次。如此，为换个不同的学习环境，我报考了中央美院王镛老师的硕士研究生。



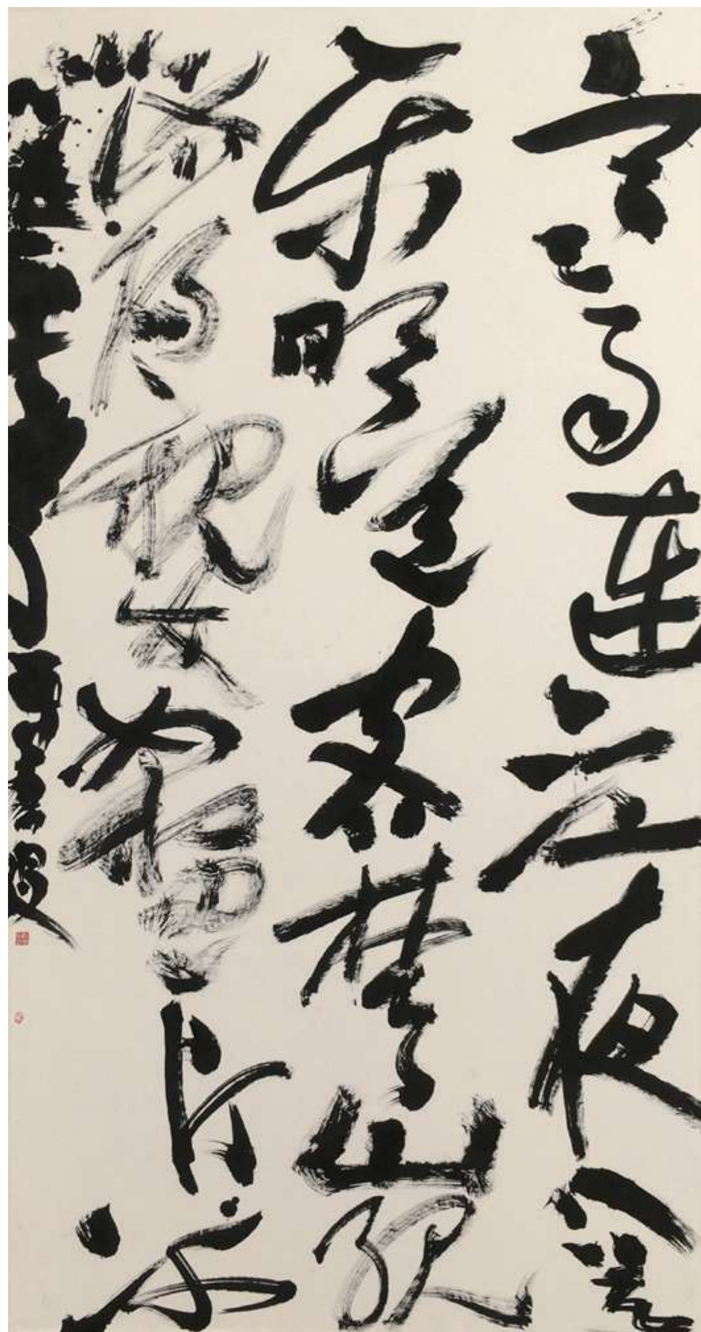
蔡梦霞 《岂能但求联》 132cm × 22cm × 2 2014年

考研时，印象最深的是面试，王老师问我，以前获奖的那类作品还写得出来吗？我大言不惭地说，那么容易写得出啊。王老师与一同帮助面试的刘彦湖老师不约而同感慨地说，没那么容易！考完研正在等待出成绩和录取结果时，正好是首届“流行书风·流行印风”提名展交作品的时候，我心知自己虽然文化考试没问题，但专业考试里书法的发挥不尽如人意，很容易就会被挂掉，此时流行书风展要交十件作品，正是全面表现能力的机会，准备得好就能给王老师留下个好印象。于是，在陈国斌老师、大春、文斌出谋划策指点之下，猛写了一段时间，再加上一些旧作，凑了十张不一样的交了去，功夫不负有心人，被评选出六张来参展，据说还是属于展览里面参展数量最多的那类。正是得益于流行书风展的表现，王老师录取了我，使我从遥远的广西来到了北京，继续书法的研究。

研究生时期的学习，一般是导师根据学生的程度制定培养方向，同时，学生也有意识地寻找研究方向。王老师看到我书写时的一些毛病，建议我多练习草书并增加国画的学习以寻求书画互补的整体关系。硕士三年，我勤勤恳恳地练习，积极地下乡写生，还经常参加各种交流活动，认识了很多朋友和老师，日子过得快乐又舒心。三年过去意犹未尽，并且还有好多未完成的研究方向，就决定继续考博。考博因有师兄和朋友们的护佑及指点，有惊无险顺利过关，得以接着按计划进行学习。博士三年也很快匆匆过去，大部分时间都是在做博士论文，感觉专业上没太大进展，仅仅多做了些篆隶。

戴了博士帽，要毕业了，走在美院看着熟悉的一草一木，很伤感，六年了，想想要离开学校，很不舍，并且一阵阵不安，外面的世界有这么好吗？

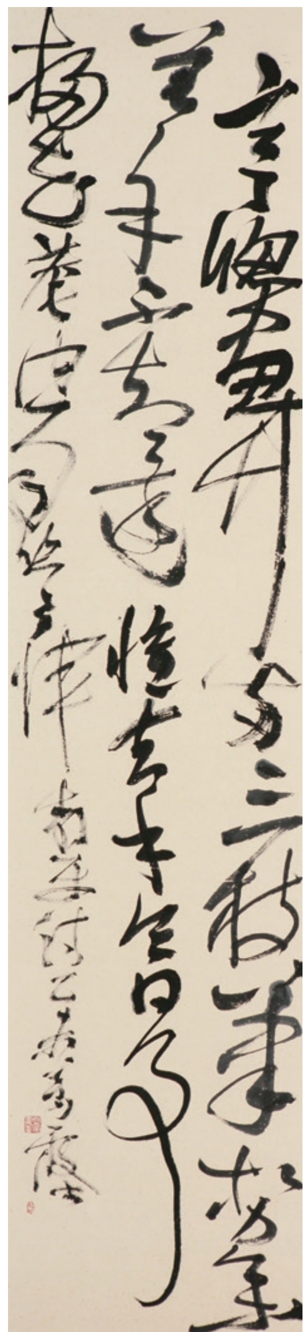
毕业找的工作不太理想，咬咬牙，那换个环境继续做研究吧。在好朋友的推荐下，报了清华大学美术学院的博士后研究工作，正好杜大恺老师有个项目是“视觉形式理论研究”，书法也还能沾边。同样是美院，原身是中央工艺美院的清华美院也是注重视觉形式的，我特意在审定进站的学术委员会上，把自己的作品、创作经验与将要进行的研究项目联系在一起，展示出来，这些做设计、画画的老师都满感兴趣，顿时顺利过关，让我有机会在这个小时候就向往的名校里做个短期的研究员。



蔡梦霞 《王昌龄·芙蓉楼送辛渐》 122cm×244cm 2017年

走在美丽的校园，绿草如茵，树木成荫，湖光山色，景色幽雅；雄伟大气、结实厚重的教学楼里，安静舒适。大礼堂前草坪南端的日晷上刻着清华的校风："行胜于言"，即言必求实，以行证言。二校门北边小山下，有块为纪念王国维先生而立的"海宁王静安先生纪念碑"，碑铭上有陈寅恪撰写的"独立之精神，自由之思想"，这恰是一代代清华学人精神的写照。从中央美院来到这个有深厚人文底蕴的学校，心里常常受到撞击，清华人淡泊风骨、质朴坦诚，一视同仁，泱泱大风，在用朴实的行动、人生去阐述清华的精神，让人感动，感受到美院之外这个世界更大更美。出入校园，常常看到校训"自强不息，厚德载物"，时时也克己复礼，提醒自己珍惜时光努力进取，宽厚待人容载万物，才能不负此行。

感谢老师们的提携与爱护，我得以经过三大美院的洗礼，能真正明白一点书法是怎么回事，能够接触到丰厚的传统文化的一部分内容，"路漫漫其修远兮，吾将上下而求索"，现在的我不会像以前那样容易放弃了，会一直努力下去。



蔡梦霞 《恽寿平·画竹诗》

234cm×53cm
2015年

[image]

蔡梦霞 《陈师道·绝句》 46cm×35cm 2017年

[image]

蔡梦霞 《老树清渠联》 248cm×43cm×2
2015年

鲁大东

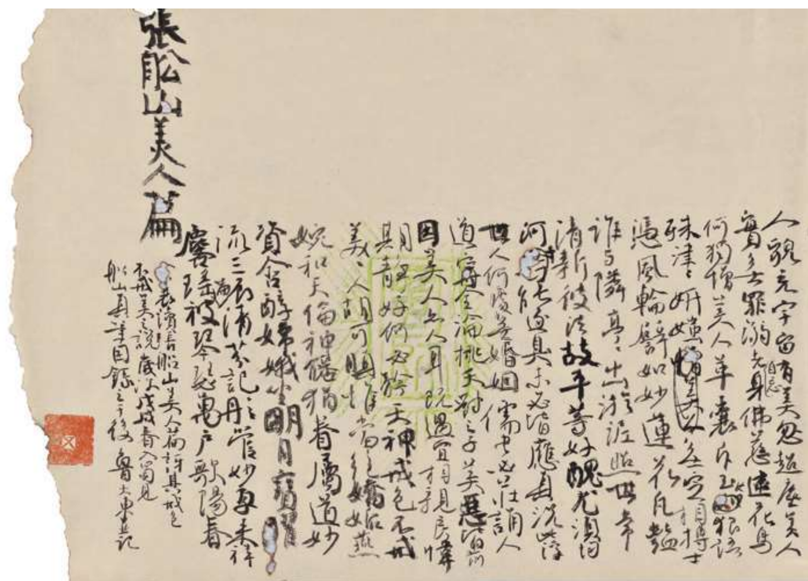
君不見黃河之水天上來奔流到海不復回君不見高堂明鏡悲白髮朝如青絲暮成雪人生得意須盡歡莫使金樽空對月天生我材必有用千金散盡還復來烹羊宰牛且為樂會須一飲三百杯岑夫子丹丘生將進酒杯莫停與君歌一曲請君為我傾耳聽鐘鼓饌玉不足貴但願長醉不復醒古來聖賢皆寂寞惟有飲者留其名陳王昔時宴平樂斗酒十千恣歡謔主人何為言少錢徑須沽取對君酌五花馬千金裘呼兒將出換美酒與爾同銷萬古愁

鲁大东 《李白·将进酒》 137cm×70cm 2018年

取奇至正，积健为雄
——鲁大东书法散论

楼森华

大东也许是我见过的才气最盛、见识最丰，创作量惊人也最勤奋的当代书法家。初见之前，闻其轶事，心有良往。知其人良善厚道，人缘颇佳，艺术之圈内圈外，书坛歌坛，人气很旺。若论跨界人才，他的身份也丰，与很多有成就的人一样，远远的让人崇拜。亲近之，更是喜欢有加，其幽默风趣、与人为乐，实得益于其本人的天赋性情。他是如此的多才多艺，人皆言其奇怪哉，很少有人知道他是颇为优秀的人物画家，其勾古廓廖，气若游龙，其墨法酣畅，若为花鸟，更是画者鸿鹄。他是诗人，我们历史中渐渐消隐远去的行吟诗人，现世中他是乐手，更是歌者，他的词曲创作反映出他极具幽默的智慧，所以令人崇敬的同时，受人爱戴，他的粉丝众多，他也是装置涂鸦艺术家，他是书法家，谁都知道。但我讶其书法也唯叹妙哉妙哉！大东之性情豪放，其欲散淡，可谓清兮濯兰，心寂而自明。



鲁大东 《张问陶·美人篇》 24cm × 34cm 2018年

单论其书，概因其多变而精彩。他的老师也很多，小时候的我不知，但我知除天分外喝的头口奶至为重要。其最初的先生亦定犹心中恩父。成人来论的凡最有名的有章祖安、王冬龄、祝遂之、陈振濂诸先生。其实他的老师也更多古贤。早年有太古道人、仓颉、张芝、钟繇、王羲之、褚遂良、欧阳询、虞世南，尤其颜鲁公真卿、东坡道人苏轼……近之宾虹、马浮。齐于先学，行以近尤在名碑法帖为师者。

与很多人一样，我认识大东较早，那时他帅气英爽，勤勉耕读。待我自己一番颠腾，再见到他时，已满腹经纶俨犹一混论星球了，但我仍不详知其为鲁人还是齐人。记得第一次同时参展是上海青浦的“黄盒子里的当代艺术”，他辅助王冬龄老师完成一建筑物的数丈高的大字，一个大大的“黄金万两”，穿过整座古建筑，他闲游于众多作品中。知其好性格，他自己水平高，却总夸人家好，仍没有一丝阿谀，能广纳学习。

后来知他是篆刻高手，我所有画皆等其下刀补红。流光经年，如今更是渴盼。他是摇滚乐手，他与“花爷”、许畅所创“与人乐队”着实为温馨的南方城市——杭州博得一席名响。

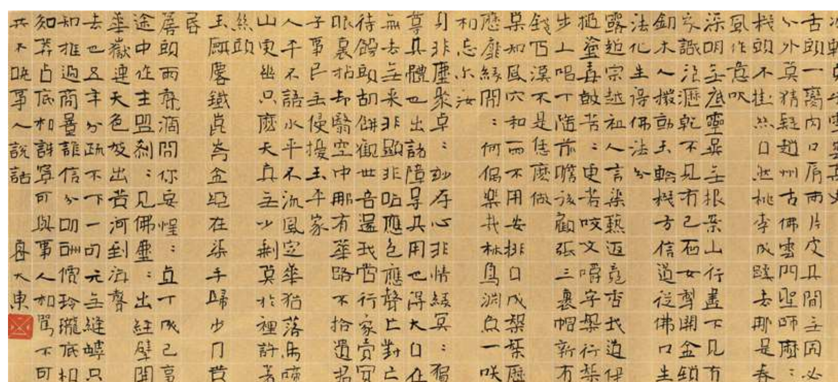
再次偶会，是在前些年中国美院一次中国著名诗人与在校艺术家联谊活动上，这一次见证了他的控制现场的感召力，让数千学生与在座大诗人、艺术家的振奋动容。近年数次与其对话，知其通晓中西艺术，尤其大师佳构理法，熟然于心。

在一次深夜畅谈中，与其论及古之书道，音乐、文章、历史、哲学、考古鉴古、金石绘画，尤碑刻佳帖，皆列数家珍，大东话至性情，便曰羲之之圣：“我们在面对王羲之任一传世作品（虽为唐宋摹本）都会再次体察其每幅不同，每行不同，每字不同，每笔不同，且同体殊貌，均得万象各态，然尤为珍贵的是其不仅字形书势，气质神韵也总在完美之境。”如此地幽微莫测，且是如此地遒劲优美，如自然造化一般神妙难言，呜呼！

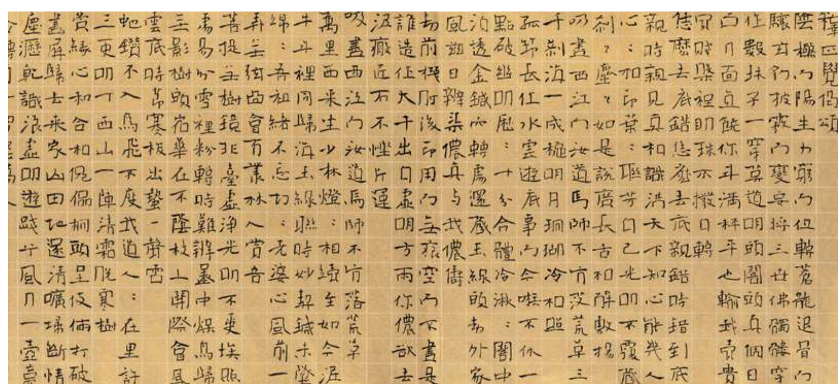
我也为之惶然，一千八百年前王羲之亦由山东临沂来到浙江绍兴。斗转星移，今大东也由山东烟台求艺至浙江杭州，若不以时间论，江左风流，也还在途中……

行文至此，大东正振新星路，溯中流而为砥柱，探向高洁之源头，经历岁月沧桑，再行之而以聚众流以汇为大洋，起群峦而为泰岳。时人追风喜别格，名家皆以能制造出个人风格，或造一别致样式而成一时之风，此以为高能乎，而有大视野的大东早已超越此想，西方现代主义以来之巨变若中国书法形成初期之春秋，盛期之魏晋、六朝、唐

宋、五代之书坛，真可谓群星璀璨、百花齐放，如今日之后现代滥觞，一如能独创诸体者，艺术天才，古今相类，其亦人中之龙哉。



鲁大东 《正觉偈颂》 34cm×137cm 2018年

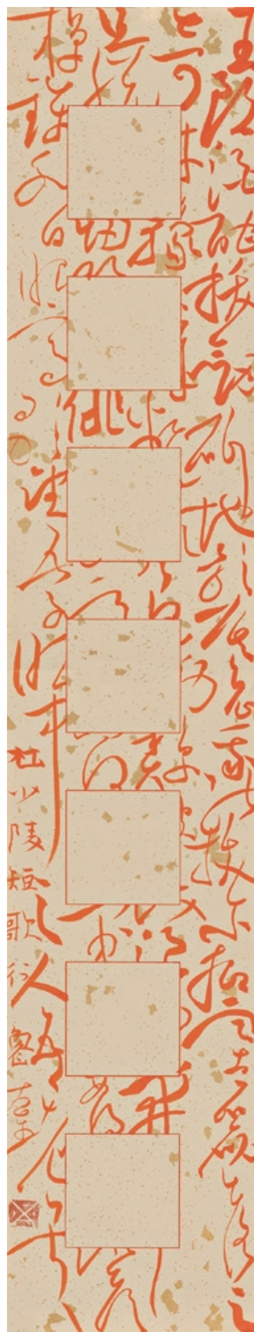


如今书坛，能豪饮吟诵，擅笔如剑的大东早已驰誉大江南北，求墨宝者众，得佳作者幸，世之所好，古今如似，或藏一书翰以为秘玩，或道友赞赏同为雅好，大东书兴五体，尤启于后起之青年才俊，领一代通经背道、改新世俗之先锋。

然大东书性过人，闲玩规矩，承自古之高才大道。其字势能处情以纵，运笔得转源寓性，常使难识其所呈实在之体例，若悟虚灵之变化，躩波爽豪处亦形神披离，观其书写，更可感觉沙平地静，意悦欲随……从来书者有曰“散”也，真意有谓欲书先散怀抱，方可任情恣性。得之虽无师授，以能妙合古贤。名大东者，才气禀赋实在殊胜，况师出有名，其能潇洒于营造，或谨严于戏玩，皆能忘机以归空寂，遣文辞空义以复真性，此亦当代逸士乎。笔墨者，刀兵也，水研城池

本将心力，其书必得于悬针临习，之于篆、隶、草、楷、行诸体，采古博今，其所擅行草，尤得意于颜鲁公真卿，钱藏真怀素。古之道，笔法玄微，难妄传授，非志士高人，讵可言其要妙。书之求能，且攻真草，今以授字可须思妙。

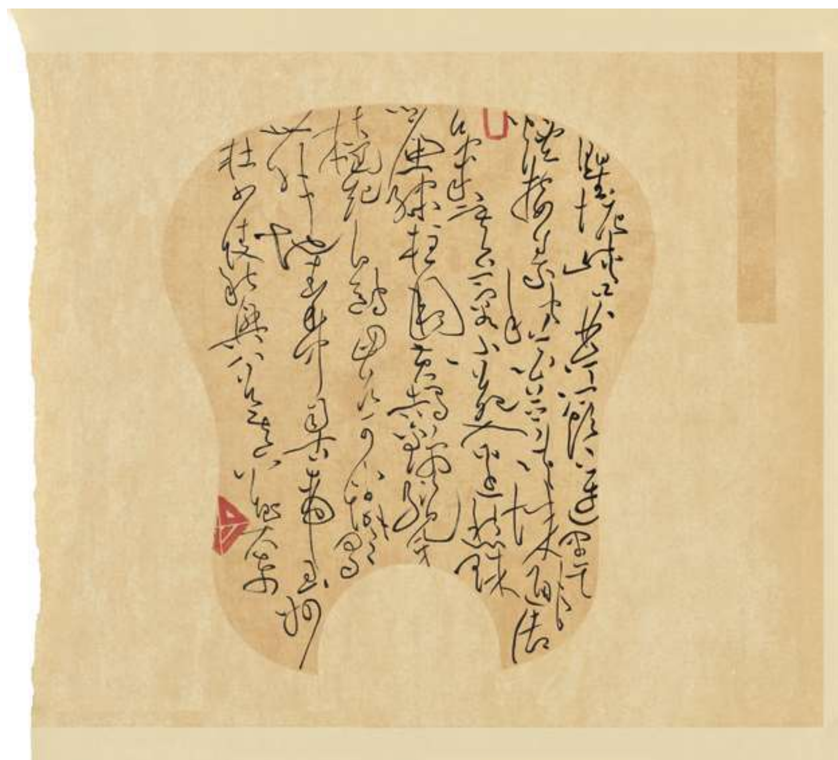
今散人大东亦授笔势书性情意于众学，其弟子尤昔日真卿闻道于长史，攻书之妙，何如得齐于古贤，张公有曰："妙在执笔，令其圆畅，勿使拘挛，其次识口传手授之诀，勿使无度，其次在于布置，不慢不越，巧使合宜，再次在纸笔精佳，以变化适怀，纵舍掣夺，或有规矩，五者备矣，然后能齐于古人。"此亦大东智慧布施，授于诸弟子之所谓笔法乎！



鲁大东 《杜甫·秋兴八首其六》 33cm × 36cm 2018年

吾数度观其伏案契笔，大东无论处境静躁，皆能当下入定，注神笔端，收视反听，绝虑凝神，正合契妙，唯叹：真书者也。记得前日在“八个山人”群展中，得觅其佳作，真正令人流连，其篆也颇佳，知其初入学清人吴让之，主攻峄山碑，兼及李阳冰，后弃之。大篆自虢季子白盘入，浸淫大盂鼎、散氏盘最久。观之布规置矩，牵线拉绳。索性牵挂，侧进逆施，举斧斫木，切卯起榫，极似梓人良工，别开生面。其隶，行笔沉伏起升，纵横别致有度，状山川江海之波伏，列阵云卧龙之迹象；其楷，自《多宝塔》入手，颜体真书最重勤礼，恶《麻姑仙坛》、李玄靖。大学时以《孔子庙堂碑》为基础，研究生期间自制学魏碑计划，学张猛龙、龙门四品最久，现以钟繇贺捷表加北齐刻经体为主。可见其发之唯静，敬兹法规，秀拔挺俊。大东行草同混元之理，阳气明而立华壁，阴气太而生风神。把笔抵锋，肇乎自性，力圆势疾，润涩紧劲，肉盈骨清，气质远逸。其行书，根于《圣教序》，兼爱苏轼诸帖，崇其天真自我，而多学于王献之稿行之间之破体。草书由孙过庭《书谱》与王羲之《十七帖》入门，后多参悟怀素法，自嘲不经意能出《古诗四帖》之效果。概其草法，虽已至不言妙说，抑或可借以为形同容，“规矩有则，使由适宜。遐墨驰张，抵抑毫芒。形势抑扬，体态芬葩。灿若天文布曜，蔚然锦绣莲华。时轻抚徐振，时缓按急挑，纵横左右，长波郁拂，缥缈难传。晤之令人半晌不舍离却，因其能应心隐手，意由玄翰故，其笔虽不过六寸，提管挥洒之间，指实掌虚，行之反者始乎道也”。

如此看来，大东创作、授学、艺思、术论，皆可谓一浑沦系统，浑者厚朴，沦者幽微，追求奇正雄健之艺术，其创造自难仿效乎，吾喜其行草真书，崇其篆隶，可谓已开一代风气，今日武林书坛，丁万里、宋开智、王冬亮、颜子茗、孙田、毛俊杰、丁筱、施胜……皆为其学生之佳者。其为师者能辞切理路，博闻多识，滔滔善诱故，施教后育其坚韧，其书写示范口碑尤佳，真正做得垂象表式，有楷有模。



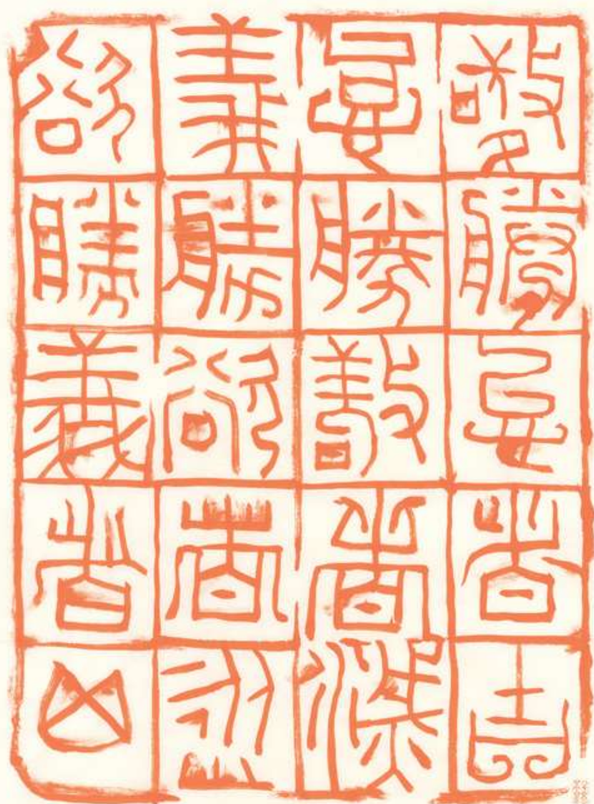
鲁大东 《杜甫·短歌行》 69cm×13cm 2018年

感觉其书，认识其书，访学其书，叹服其惊人的创造力。大东曾公开立论反对江湖习气，概因其书写已纵策古今，高法古贤于一炉，集之大成于一管，任其清明，由其奇异，文章之质朴就更可珍贵。所以书写，能大能小，能工能写，能奇能正，其以辛勤之足迹考据四野，实验诸法，吾尤感于其奇特之创造力，所谓复变而通，化合以新。究天人之际，得造化之功。对于少年露才，青年成才，近中年渐入深沉的大东，如今早已是熟入巧藏、朴以生拙的阶段了。早岁勤学苦练，强闻博记，而后学友壮游，尊师教学，而今渐入闲散之境。得见识者叹其功夫才情，知其趣者亦殷服之。纵然江湖市井恶俗混浊，其艺之所为亦俨然处于当代庙堂山林之幽谷。渐入壮岁，其性灵自然通亮澄澈起来，也许外表奇异酷气的他因为内心的纯良与晴朗而于诸多境域中仍能得之天地正气。显然他的据古察今，涉洋居中，已成就为目前最具原创性的书法家。正是这外在的谦卑和气与自在的厚道坚守，这内化为形而上信仰的理想与落实在形而下践行的作品之间的巨大张力孕育了他极强盛的创造力。

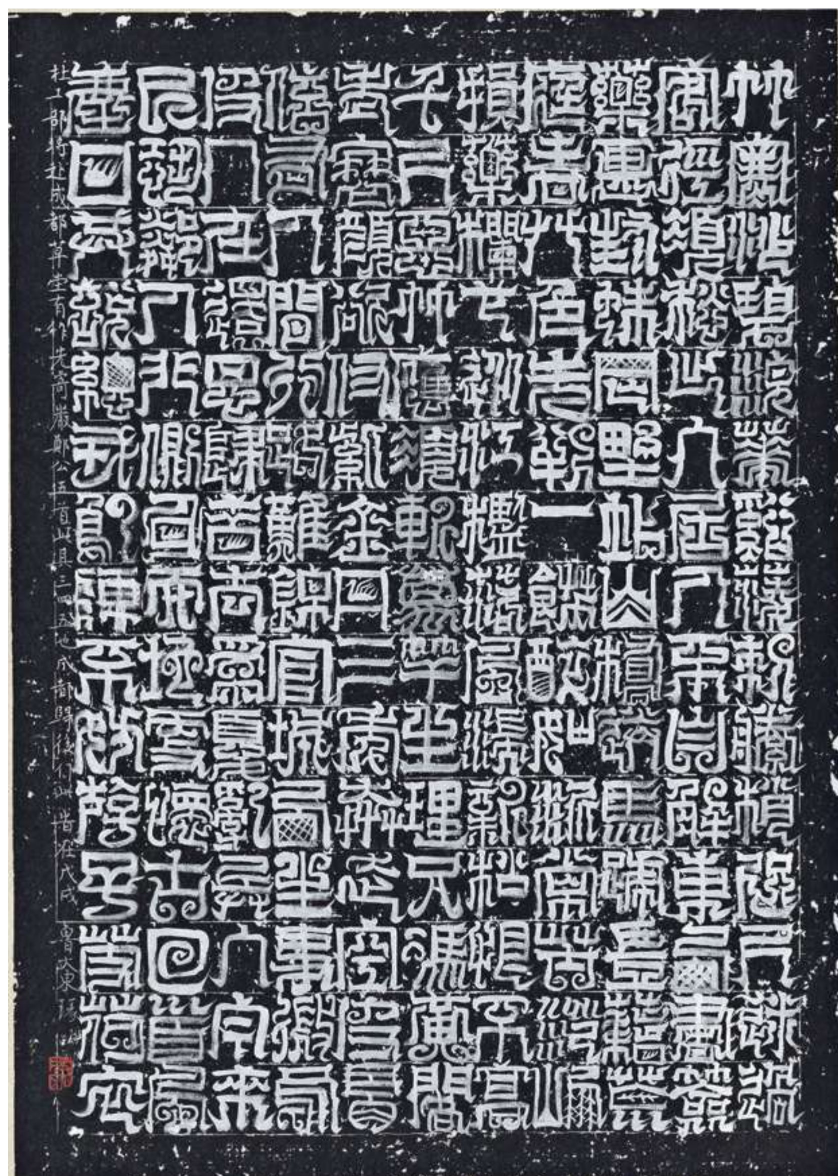
齐人鲁大东，一个勤于探索的书者，一个永以极为自律的学习为己任的智者，其乐于人生际遇中运程的曲折与丰富，以其饱含生活的精彩，以为未来的创造。

记起不久前那个晚上他的一句话，在写作中一直令我感动，他说：我将重新发动……

2016年11月28日于中国美院



鲁大东 《黄帝颛顼之道》 137cm×68cm 2018年



鲁大东 《杜甫·将赴成都草堂》 46cm×34cm 2018年

鲁大东：从摇滚音乐到书法

访谈：宗绪升

宗绪升：大东兄涉及的领域太多，而我又实在浅薄，还真不知道从何谈起以及谈什么好了。那就先说说摇滚乐吧，你的与人乐队之前的那个乐队叫什么？为何解散？

鲁大东：没解散。乐队叫甜蜜的孩子（Honeys），现在在上海，并以五年一张的神速出正版专辑（正式出版发行的哟），我算是组建者之一，后来退出了，因为90年代中期我正在隐居，搞摇滚等于破戒。后来我又被一个画山水的拉进现在的乐队——“与人”，与时俱进、以德服人的缩写，又开始乐此不疲玩高雅音乐了。

宗绪升：当时国内很多摇滚乐高手都与你有交往，介绍一下如何？

鲁大东：和任何一门技艺（书法、摇滚、木匠、相声之类）一样，没有人从一开始就是高手，都是从“菜鸟”到“大侠”，或者“菜鸟”到“老鸟”。很多“粉丝”眼里神一样的人物，当时不过是一起喝喝酒、玩玩琴的哥们。所以要警惕，我们身边经常暗藏大师。

宗绪升：摇滚乐这个领域与书法界能否做个比较？那个领域我想对我以及对我们广大的读者都很陌生。

鲁大东：摇滚界对书法这个领域更陌生，学书法的总知道崔健吧？搞摇滚的知道张海吗？其实如果对别的领域熟悉一点的话，书法界也不是现在这个样子。有中国人的地方就有江湖，中国摇滚界也不例外，但它和书法界根本的区别，是没有成立“中国摇滚家协会”。

宗绪升：很遗憾我只听过你在歌厅里“OK”，而没看过你的演出，有人同我说，你唱过《你妈隔壁》，你的很多歌曲据说都来源于极为热门的生活现象，比方说那个很爱骂人的杭州某台主持人的某段骂词，是这样吗？以雅俗来论，你的歌或摇滚乐属于哪个范畴？

鲁大东：没有《你妈隔壁》这样的歌。你可以去搜索一下，我们的歌词里绝对没有三俗（低俗、庸俗和媚俗）的成分。至于雅俗，我没什么想法。现在谈雅俗，多半是把个人口味升级成道德标尺。摇滚乐风格很多，分得很细，有些是以技术分类的，比如硬摇滚和金属；有些是以文化表达来分类，比如嬉皮和朋克；有的是以生存状态来分类，

比如POP、非主流（Alternative Rock）、地下（Underground）和独立（Indie）。这一点和书法也不太一样，学术意义上的书法基本上是以某种“样式”（某某“体”，比如欧体、颜体、柳体、罗体之类的）来偷换“风格”这个概念的。我们乐队的风格，我叫它“前卫低俗摇滚”。

如果想要了解摇滚乐，第一选择是去看一场摇滚演出。这就像要了解书法一定要看经典作品的原作一样。

宗绪升：你有没有把摇滚乐与书法相结合地创作并演出过吗？

鲁大东：分两类：一类是以书法为主体，比如“平安夜书法现场”，还有“四季”跨媒体艺术节的书法皮影，音乐是书法演出的辅助成分；另一类是摇滚演出中的书法行为艺术，比如我们在北京MAO Livehouse（原创音乐乐园品牌）的摇滚演出，我在鼓上击打出的书法“汶川——济”。



鲁大东 《辛弃疾·西江月》 30cm×60cm 2018年

宗绪升：介绍一下你以书法元素为媒介所做的影像作品以及装置作品，你认为书法在其他领域的拓展空间大吗？拓展的意义何在？

鲁大东：还是回到刚才的问题，所谓“现代书法”或者“当代书法”，是以书法元素为媒介的当代艺术作品，还是以装置、行为、影像、电子媒体等当代艺术为表现形式的书法作品？经过一定经典艺术训练的中国艺术家多少都有一点“复兴传统文化”的情结，就像生活在当下的书法家，总是思考“书法在其他领域怎么扩展”这样的问题。这个问题或许对以书法为职业的人很重要，但是对当代艺术家几乎毫无意义。所以当代艺术中与书法或文字有关的有价值的作品，基本上都是非书法家做出来的。那些人总是先做，后说，或者干脆不说，当代艺术家不

和书法家对话。

近几年除了20世纪70年代书家的这种连续剧展，我几乎没有参加什么书法界的活动（主要是人家不带我玩儿）。就是上课、演出和有空的时候掺和当代艺术的展览。当代艺术展中我可以做行为、装置或影像，有的与书法有关，有的与书法无关。与书法有关的也可以分析出几个主题：一是与书法的运动（movement）有关，比如影像系列《宿命》，在自己身体上书写、拓印；一是书法与声音（sound），比如在鼓上把字敲打出来。这两个系列我叫它S/M系列。

宗绪升：前年我们于杭州一起喝酒的时候，你说你那时在研究《奇门遁甲》还是《易经》来着？为什么研究这些？有何进展？

鲁大东：我说过吗？《易经》和《奇门遁甲》我没有研究，所以就没有什么进展。中国美院新媒体系开国学课，竟然让我去上，上课的时候我先做调查，看看同学们对所谓国学的什么方向感兴趣，结果反馈上来的都是算卦、手相、风水、奇门遁甲这些神秘学方面的东西，我教不了。上易经，先教蓍草起卦，一个多小时里大家兴奋异常，六爻成卦以后讲易经的义理，很多人兴趣索然。

2008年奥运会前夕我们在北京演出，我在表演《口吐莲花》这首歌的时候，在手鼓上用墨打出书法。演出间隙，有个罗马尼亚人过来问我是不是学过萨满，他在本国就是研究萨满的，我说是，其实我只是高中到大二的时候读过萨满的书。我以前确实对神秘学感兴趣，后来学了点考古，下了点田野，就只对古代方术有探究的兴趣了。



鲁大东 《读书与菊联》 69cm×12cm×2 2018年

宗绪升：我知道，你亲手拓过很多摩崖石刻，由此，你对碑文字的临摹有了自己的认识，分享一下如何？

鲁大东：我自己总结的现代碑刻学（姑且这么叫）的三重证据：文献、拓本和田野，其中田野，也就是实地考察占主导地位，文献次之，拓本最后。如果我们要研究石刻中的书法，有条件的话，看原石是第一位的，拓本作为二手资料，只在原石不存或者破损严重的情况下才有意义。如果要收集资料，我会首先考虑对原作的全方位摄影，做拓片只是辅助手段。

宗绪升：你曾经做了个有关执笔方面的研究，不同的执笔方法对书写效果会有什么影响？

鲁大东：执笔的研究，就像扬之水先生所说："现在颇有些热闹了。"做研究的都是学者或高人，我排不上号。二十年前我收集有关资料，是从书法实践者的角度，关心的是执笔的是非问题；现在我还在搜罗有关资料，是希望自己从图像学（Iconography）的角度出发，思考书法身体运动的艺术史意义。不同的执笔方法，比如单钩执笔和双钩执笔，对书写效果的影响，我认为不像有些学者描述的那么大。换个角度说，尽管一个个人的执笔方法可能决定了他的书写风格，但还没有充分的证据证明，不同的执笔法对整个书法的时代特征有绝对不同的影响。多数的研究只是个案的放大。

宗绪升：学院学科化教育对中国书法有何影响？你的看法是？

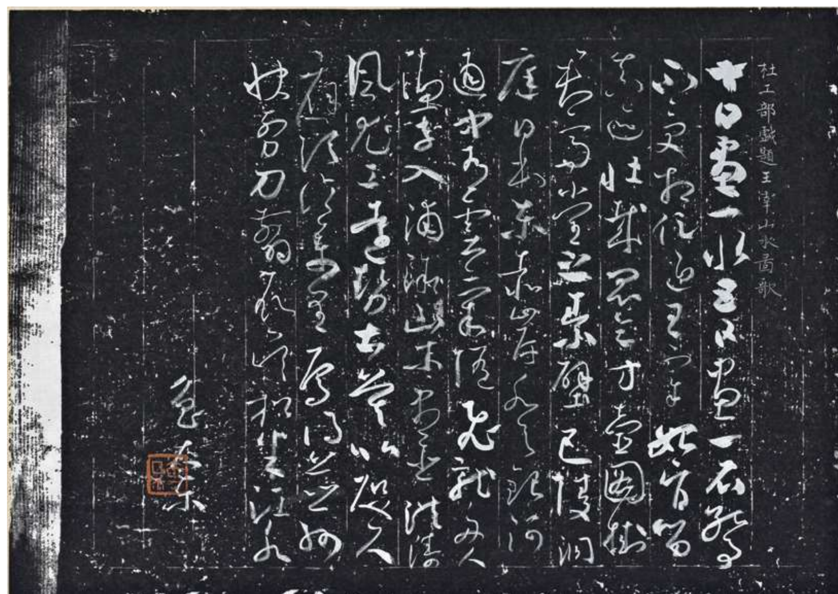
鲁大东：学院学科化教育，是教育方面的问题，与艺术和艺术家无关。就像戏剧学院、电影学院对影视界的影响一样，越来越多的人受到书法的系统教育（我们姑且相信现在的教育是系统的）总不是坏事，但绝不是说我在电影学院学了几年表演就一定会演戏了，我在某某大学系统地临过几年帖就一定会写字了，实践是检验真理的唯一标准。其实当下最值得担忧的，是我们这些书法教师有没有不断更新系统的能力和勇气。

宗绪升：谈谈书法与个人的性灵的关系？

鲁大东：性灵这个词我不太懂，是指内心世界？精神、思想、情感？还是性情、智慧？好像这不是学院学科化教育的主要内容。首先看你相不相信天才说，我相信天才，我相信每个人都是天才，因为每个人都有自己的思想世界。但要想让你的思想世界被人围观然后喝彩，可能还是要先过技术关。你可以为曾轶可的绵羊音喝彩，但不会为她的吉他喝彩，因为吉他技术不是见仁见智的问题。

宗绪升：书法对传统借鉴中的取舍问题，你是如何做的？

鲁大东：从技术的角度我取而不舍。每个人心里都有一个自己的传统，你的甘饴，我的毒药。取来的东西，一定有它可取的理由，没有理由制造理由也要让它存在下去。



鲁大东 《杜甫·戏题王宰画山水图歌》 33cm×45cm 2018年

宗绪升：你认为当代各个书体中最为突出的五名书家是？分别点出。篆刻界与探索书法领域也请各点出五人。

鲁大东：活着的？我说了不算，盖棺论定吧。

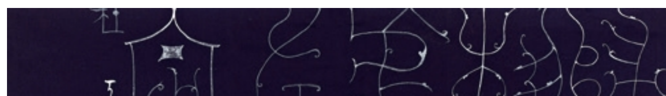
宗绪升：你书读得很多，推荐几本书给我们的青少年读者如何？

鲁大东：喜欢艺术的，推荐贡布里希著，范景中译《艺术的故事》；喜欢哲学的可以看李零的一系列著作，讲孔子的《丧家狗》和讲老子的《人往低处走》；喜欢文学的，外国文学可以看乔治·奥威尔的《1984》和《动物农场》，中国文学，有条件的话，要读《金瓶梅》，这可是毛泽东1956年提出的“不可不看”的书啊。

宗绪升：十几年前，我们与尹海龙、顾工、林再成、黄国光等近二十人入中国书法家协会因为中国书法家协会太容易入了，入了后，会员又是终身制，实际很多会员名存实亡，所以想集体退出中国书法家协

会，然后给自己确立个比当时入会条件难数倍的目标再去努力，后来因某个原因未能如愿。现在还有这个想法吗？

鲁大东：一个人因为触犯刑法而入狱，他或许会被开除党籍、开除公职，根据中国书法家协会章程第八条：“本会会员因违犯国家法律、法规及本会章程，视情节轻重，经一定程序后，由本会主席团讨论决定，可给予通报批评、暂停会籍、取消会籍的处理。”你听说过书协公开开除某个人的会籍吗？





鲁大东 《杜甫·卜居》 137cm×68cm 2018年



鲁大东 《收拾安排联》

69cm×13cm×2
2018年

陈亦刚

[image]



20170802
手写稿、画稿、每天经历的图景、朋友圈图片及来源不明的图片
手机brushes软件拼贴 电子文件 尺寸可变

File does not exist

书法流浪者

陈亦刚

正如新巧所说，我在写字上面特别笨拙而不开窍。有一次在日记里我发泄式写了一段话，大意如下：老子如此天纵奇才，就不相信会写不好字！

这句话里，包含着深深的挫败感。

因为，我从未遇到过像写字这般艰难的事情。

书法里面包含的技巧与观念，已经建构起一片深不可测的黑色大海。每一次个体的试探与努力，仅仅是投向海水的微小石子，瞬间不见踪影。

而我扔下的，可能只是沙子，或者是粉末。

回顾学艺之路，发现无论是绘画还是摄影，相比书法而言，简单许多。个人的切身体会是，一个稍具天赋的人，可以在相对比较短的时间内，解决必需的技术问题，接下来，便可以开始天马行空的探索之旅——无论是大道或者幽径，个体已经拥有了相当的孤独与自由，或远或近，或深或浅，向天地玄黄发出低吟长啸。



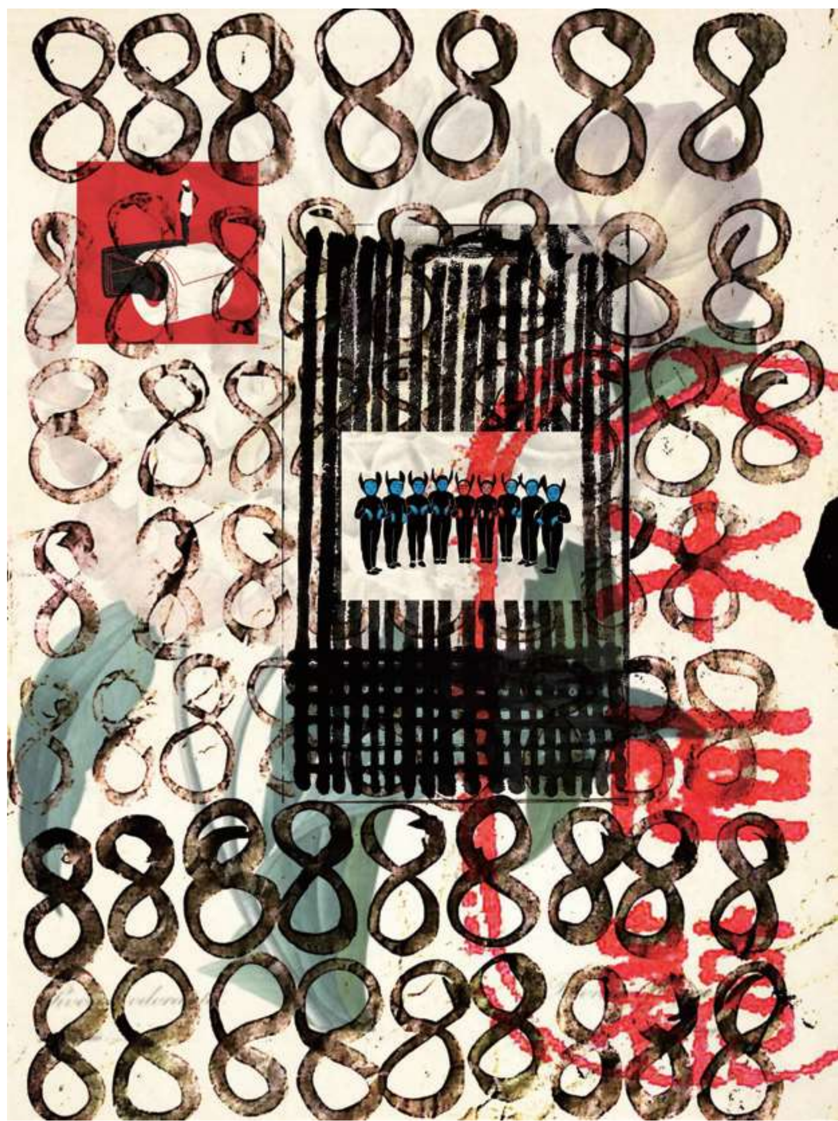
20180408、20171111、20171226
手写稿、画稿、每天经历的图景、朋友圈图片及来源不明的图片
手机brushes软件拼贴 电子文件 尺寸可变



三塔

貓三說自從有了摩托我的活動
半徑明顯增大而確如此 今日上蒼山
未遂被
擋住去路於是
掉頭去濛濞
吃了個閉





20180103
手写稿、画稿、每天经历的图景、朋友圈图片及来源不明的图片手机brushes软件拼贴 电子文件 尺寸可变

然而书法太难了。我在门外流浪徘徊，不得其门而入。

书法，原本是我们自然的呼唤与吟唱，向着原野、向着姑娘、向着友

人。书法史中的经典，直至今日，依然带着温度与呼吸。

然而当下的书法已经失去温度了！

我看到，在当代，书法如同一只扼住书者咽喉的手。

我们被书法驯化了。经典像一座座冰冷的雪山，我们试图攀爬的时候，感受与激情也在冷却。于是，面目繁多、然而毫无生命感受的书法作品，充斥着这个本已虚伪的世界。

我们终其一生，也许只是赢得几个套路。

尽管如此，我一向尊崇伟大的书写传统，我也尊重向古典技法发起一次次冲锋的诸位先进。但对个体而言，也许把书法看得过高，其实是在给自己设置障碍？我也不知道为何自己对写好字会有这样的执念。也许越写不好越想写好？

一次心血来潮，加了一个每日写作的群，这个群的规矩是，每人每日必须一文，否则必须发十块钱红包给大家。用手机写了几天后，我想，干脆用毛笔写好了，写完了拍照上传。结果，写到现在，已经写了两百五十多篇。

我对于拼贴，一直有种浓烈的兴趣。最早的时候，我注意到在欧美，即便是普通人，往往都习惯乃至擅长制作拼贴式的笔记或者相册。我不清楚，究竟是现代艺术中的拼贴手段影响了普通民众，还是民众的拼贴传统产生了艺术中的拼贴手段？后来，我发现原来中国也有锦灰堆的玩法。

书法的力量，在视觉元素爆炸的今天，已经大大弱化。书法是冷兵器。一般而言，写日记的话，如果仅仅是写几个字，无论字写得好不好，我总觉得意犹未尽。我想在平面上，让摄影、涂鸦、书写、实物等交相混战，互壮声势。总之，达意为止。

有一回和马超的聊天，让我印象深刻。他提到日常用毛笔做笔记的妙处。这种类似于日常的书写，顺意自然，同时体现出我们书写水平的底线。习惯用毛笔来做笔记的话，可以在保持自然书写的前提下，不

断提高我们的书写底线。

诚然。

我把写好的文字，用手机来进行处理与拼贴，拼贴的素材是有感而发的小画，或者每日遭遇的视觉材料，诸如运动步数、微博图片、新发现的古代书迹、袜子标签、博物馆门票……最终，每日发在朋友圈里。如此，似乎和当下生活达成了某种隐秘的和解。

诸般图像是每日的线索，而书写如同办案的侦探，又像个说书的艺人。如此，我似乎可以这般安慰自己：这一日，我来过。

尚天潇



尚天潇 《金刚经·大悲咒》 500cm×375cm 2011年

File does not exist

File does not exist

File does not exist

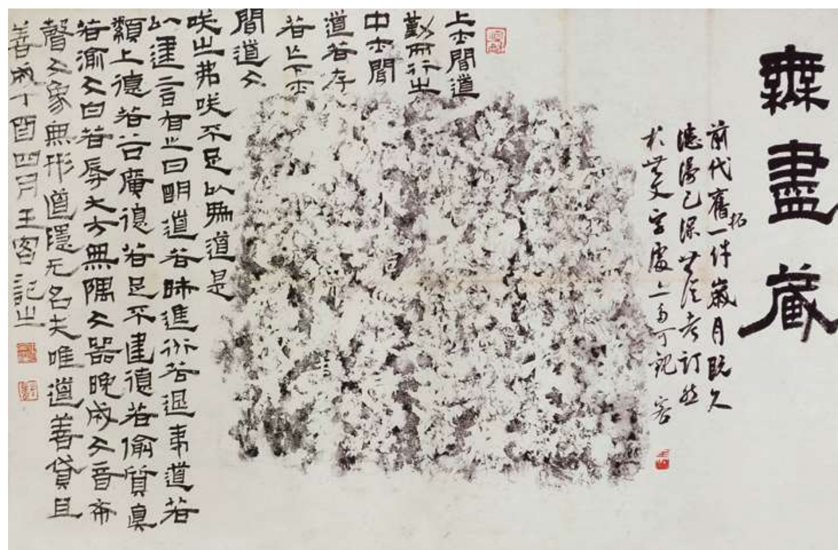
论王客：帖学、道路与唐法精神

丘新巧

> 每一种成熟的艺术都有大量的惯例作为其基础——因为它总是一种语言。惯例是伟大艺术的条件，而不是障碍。
>
> ——尼采

王客的书法拥有一种猛虎般的姿势，而且，是就这个喻象最贴切、最严格的程度而言：他同时写下了力和优雅。于是，我们在他的作品中看到积蓄巨大力量之后的突然奔袭，这个爆发的起点，跃起的奋力一击，通常发生在一个狭小的空间内，而此后便以极快的速度奔袭至一片空旷的区域，其中仍然能听到空气被搅动被撕裂后相互激荡和撞击的声音。于是，我们看到笔画迅速地在纸上划过的痕迹，伴随着笔画微微卷起的末端——尤其是竖向的线条出于某种习惯常常发生向内侧的回转，那是气流在纸上回旋的明证。他的猎物在开阔的原野，此前他曾耐心地在灌木丛中匍匐等待。但如此强大的力量仍然得到了最大程度的克制，涌动的气息被按压在骨骼的内部，在斑斓的皮肤表面之下。克制是一种高贵的美德。因此王客仍然显得如此优雅，而不是任由力的喷薄而走向粗野和个人情绪的激烈表达，当然他也会偶尔体验一下完全释放的快感。他的作品在每一个细节上几乎都无可挑剔，任何细小的笔画都经过慎重的处理，包括那些空白在内的所有空间，都被一只充满果敢的手布置得妥帖而饶有情致。紧密而狭小的空间虽然容易造成压抑感，但这种空间往往占的比重比较少，而且它们的存在通常会被作品中大量具有开放性的大空间所牵引、分解和稀释，所以作品整体看起来全给人汪洋一片、纵横捭阖的感觉，而一些由不规则空间所构成的尖锐形体正如险绝的孤岩耸峙在澹澹的波涛当中。由于对力量的这种克制，在线质的层面上——线质这个概念无疑是众多用于品评书法的术语中最难以证明却最有效击中核心的术语之一——必然呈现出一种紧张感，一种表面的干净凌厉和深处的跃动不安所构成的张力。因此王客的线条显得坚强厚实又富有弹性，宛如一根根绷紧的琴弦，就仿佛人们无论在上面扣下多么轻的一击都能发出宏大的音响。然而，这也是人们对王客提出批评的原因之所在，王客在书法中所呈现的形象总是过于紧张、理性、严苛，仿佛一个吹毛求疵的完美主义者那样不允许自己犯任何错误而又战战兢兢地害怕自己会犯下错误，这种谨小慎微似乎与生活中那个风流潇洒、不拘小节的王客相差

甚远。相对于建设性行为而言，批评是一件容易得多的事情。对王客的这种批评意见固然有道理，但它同时也是出于一种误解，因为批评需要考虑它的时机，相反，这些可以被称之为缺陷的内容在王客的作品中不仅是可以接受的而且是必要的，因为正是它暗示了王客的书法所蕴含的巨大潜能。

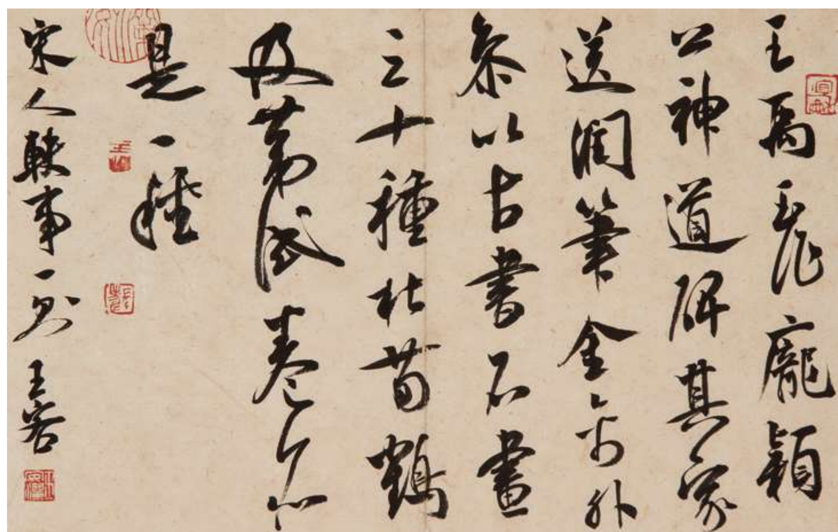


王客 《无尽藏》 40cm×55cm 2017年

书法确实是一件太难的事情。难处就在于它一方面如此单纯，另一方面达到完善的可能性又微乎其微，以至于需要耗费人们一生的时间；它在给人以无限上升希望的同时又时常将人们推入绝望的深渊，最高的果实忽而近在眼前又忽而遥遥无期。王客深知其中的艰难。因为正确对待书法的方式应当以一生作为尺度，所以，对如今正处于壮岁中的王客所提出的要求，恰恰是最理性、严格和精确的要求，而不是要他放纵、不顾一切、漠视任何法则。孙过庭所谓“人书俱老”的命题经常在人们的口中，已被说得过于轻巧，他提出的平正—险绝—平正的三段式也已经少有人理解其中的真义。我们现在要重提这个命题中那难以想象的艰难，只有那些以最高的要求鞭挞自己进入时间洪流中的人才能抵达人书俱老的彼岸。如果王客现在不如此严格自我要求，如果他现在的作品中没有那令人屏息的险绝，那么，当跨入下一步的否定，进入下一阶段的时候，他便不可能获得丰厚的内容。按照辩证法，之前所有的经历在经过否定之后仍然会以某种方式得以保存下来，但如果之前没有任何经验，没有手握那些经由汗水凝结而成的结晶，那么到来的否定就将是抽象空洞的——因此实际上也就到达不了

这下一个否定。所以，考虑到王客现在所处的人生阶段，以及我们这些观者多少有些自私的殷切期待，当然也出于源自书法自身的最高要求，他还应当以一种更近乎非人的严格性来继续锤炼自己，因为他的作品并不完善，还包含许多需要被克服的缺陷——一个明显的地方是，王客的作品中还容易出现刻意跳跃的笔画、过分尖锐而琐碎的空间，他在使转上有时也捉襟见肘，诸如此类的问题都构成了他的书法与唐法精神的实际距离。严苛的自我要求是为了未来而准备，这需要王客在书法上继续义无反顾地投入他的生命。至于王客的书法以后究竟会是什么样子，谁也无法预料。蜕化总是一种奇迹，它只能在无望中被希望。

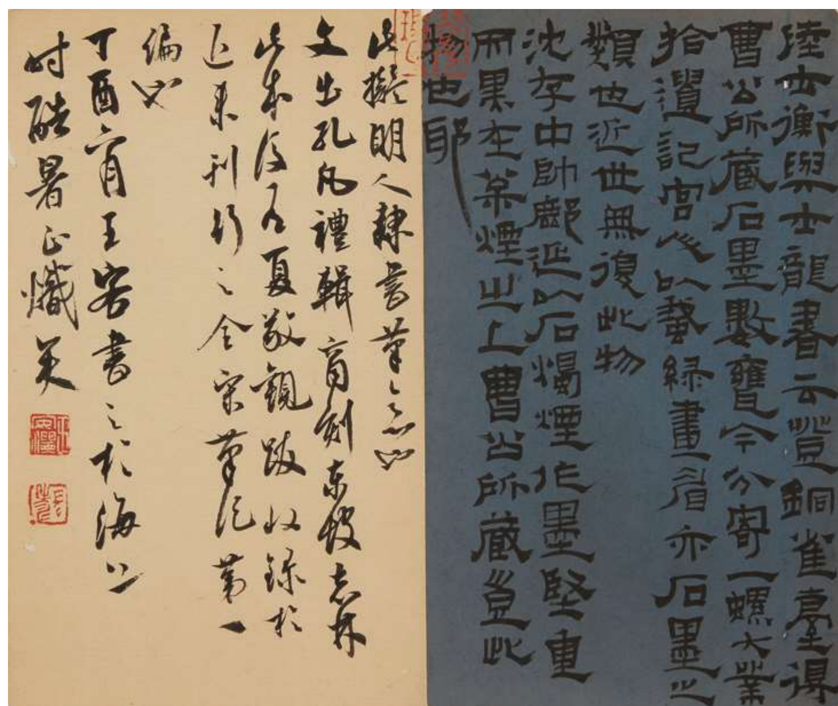
既然谈到了虎，那么，这里我们便很自然地被引向了“虎卧凤阙”这个著名的被用以描述王羲之的意象。它是王羲之的一半，而王羲之的另外一半是“龙跳天门”。只有这两方面所构成的整体才成为伟大的王羲之。更具体地说，虎卧凤阙代表着王羲之书法中雄强典雅的一面，它是某种稳定的、奠基性的东西，它是一种法则，矗立在所有人都可以通达的尘世中的高处；另一方面，龙跳天门则已然跃出世间，它是变化入神之象，代表着把书法引向无限超绝的高度上的力量，也因此它已经超越于世间的法度和想象，这正是王羲之至高而不可测度的地方。所以可以说，在王客的书法中我们似乎可以瞥见王羲之的一半，也就是老虎，高贵的宫殿，严格的法度。仅仅是这被瞥见的一点迹象就具有非凡的意义。它包含了王客在书法上的雄心，并且从根本上说，它构成了一种新的帖学和唐法精神的内核。在王羲之之后的整个书法史都受到他的灌溉，作为书圣他立于书法道统的最高处，他以及他的时代成了书法源头的所在，于是每一个书法衰微的时代都必须打着重返晋唐的口号重新投入其中汲取新的营养。但清代碑学运动却是个例外，它在晋唐书法之外，选择了另外一条更富有革命性的道路，只是这把双刃剑所造成的后果现在仍难以下咽。



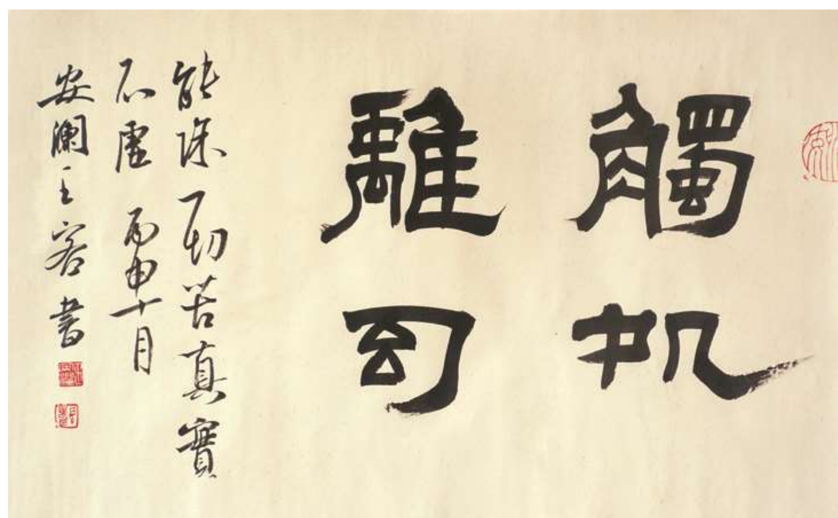
王客 《宋人轶事》 26cm×42cm 2017年

正如兰波（Rimbaud）在一首诗中的吟唱：“渴饮不洁之水，我的血脉已经变得浑浊不清。”（《高塔之歌》）碑学运动仿佛是某种强烈的饥渴所致。在碑学理论家那里，以王氏家族为代表的晋唐法帖经典固然是好的，但人们接近经典的方式，只能通过作为这些经典的影子的阁帖而进行，在漫长的历史中由阁帖所维系的经典系统已经日益走向僵化腐朽，它就像一道被反复翻炒的菜，早就在陈陈相因中失去了滋味，人们已经很难在变得愈加模糊的影子中再次辨认出经典的真实面容，建立在《阁帖》基础上的书法大厦早已岌岌可危。在一种饥不择食的情况下，碑学选择将毁坏的部分连同整具躯体一起摧毁。于是经典的体系坍塌了。当然，我们不能过分指责碑学理论家们的工作，正如我们之前提到的，它是把双刃剑，在特定的历史条件下，它有急切需要斩断的东西，有迫不及待要承担的使命。我们不可能要求他们既把脏水倒掉又保留孩子，因为所面临的对象是一个整体，而不是可以任意取舍的碎片。特定历史条件所构成的障碍会随着社会进程的改变而自然地消失，就像挡住我们观看一座山峰的视线的叶子那样，当我们移步到下一个地点再观看时，作为障碍的叶子连同它周遭的环境已经不复存在：它现在也成了我们眼前的一道风景，只是，我们突然发现自己再无法将它重新整合入一个完整一贯的系统景观当中。碑学正是这道风景，它的闯入打乱了经典的系统，让人们的审美陷入混乱当中。对此，王客有强烈的不满，他的目标是让被污染的血脉再次变得清澈，让我们的书写得以在源头旁栖居，让风重又吹过树林。这条血脉就是他所念兹在兹的道统。

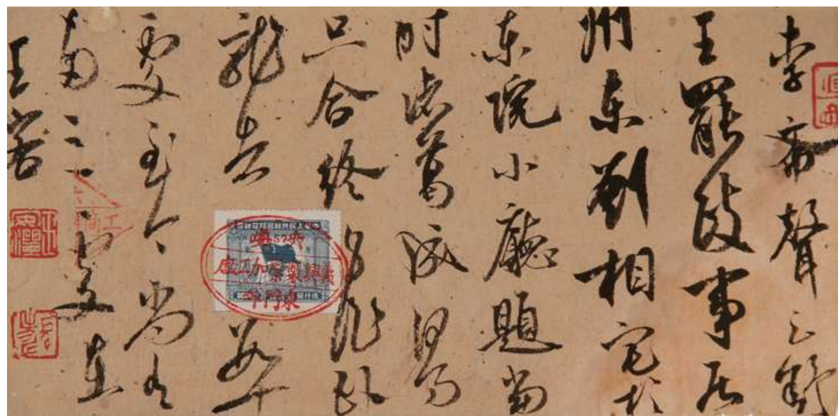
王客所谓书法的道统究竟指的是什么，这个问题并不容易回答。可以肯定它与传统这个概念具有某种近似性，但与大部分人的意见所不同的是，王客在这个问题上具有一种坚定甚至顽固的立场。书法的历史和传统如此悠久，仿佛散落在大地上纵横交错的河流那样，人们似乎可以随意凭借自己的意愿拾起一条线索，好将如此这般散落的珠子串成一部个人的书法史。正如每个人眼中都有一个哈姆雷特那样，书法中似乎也存在二王的传统、帖学的传统、碑学的传统、民间书法的传统、晋唐书法传统、明清书法传统，等等。当人们站在书法这座大厦面前的时候，这些让人眼花缭乱的传统就像琳琅满目的商品那样现成地摆在那里，用它们令人迷惑的外表搅乱人们的心胸。书法史和书法的美学现在就像一个市场，它向我们提供各种廉价易得的风格、样式和趣味，这些杂多所构成的喧嚣，已经在我们的感觉（aesthetic）中造成了一种无根基的状态，我们失去了方向，我们的生活没有了重心，就像现在每个人都居住在双脚不再能触及大地的阁楼中那样。但是王客拒绝这种杂多的扰乱，他把它们看成一种无能，一种托词。应当超越对书法的理解。这意味着不是把书法理解为一系列风格、样式和趣味相互交替的历史，而就这些风格、样式和趣味自身来说，它们没有任何的恒定性；这样的历史，在王客看来是种更为表面的东西，而被理解为道统的书法和书法史则完全是另外一种东西。道统，作为一种维系着书法的、在更深处运行的东西，它有开端、有断裂、有衰落、有转化。王客将这种道统理解为某种类似生命体那样的事物，这意味着，书法有它自然的生长规则，正如生命遵循自然的生长法则那样，在生命的每个阶段应当从事着符合这个阶段的事情，因为它们乃是出于一种自然的正义。由此王客得出一个惊人的结论，即碑学所带来的对书法最具有破坏性的影响，不仅仅是使经典谱系发生了严重的泛化，而且更在于对书法生命法则的破坏。用王客的话来说，碑学让学习的人一上来就获得了一种老态，在碑学的笼罩下书法总弥漫着一股老气横秋的暮年气象。王客说：“碑学追求的老境如支离、苍茫、稚拙、残缺、不周全，甚至颤抖，是书法走向衰落的真实写照。”至此，年岁的正常进程已经被打断。少年、青年和壮年的年岁界限统统失去效力，他们都在一种邯郸学步中被剥夺了自身，也就是说，无法正常进入书法之中了。这显然有悖于生命生生的本意，我们不可能直接跳过对平正和险绝的追求的阶段而直接跃入人书俱老的境界。在倡导碑学的时代这还不构成严峻的问题，因为在那时所有碑学的理论家和实践者实际上都早已悄悄地打下此前阶段的基础，譬如康有为本人即能写一手漂亮的官楷，我们只看到碑派书法家笔下那些苍茫古拙的笔触，却对这些书法家学书的完整历程、他的历史社会条件茫然无知，“徒见成功之美，不悟所致之由”（《书谱》）。而且他们甚至误解了自己。等到历史社会条件已经改变，尤其是作为实用性的书法已不复存在，人们就越发难以理解碑学这笔巨大的遗产。



王客 《宋人笔记》 27cm×35cm 2017年



王客 《触处离幻》 40cm×50cm 2017年



王客 《宋人轶事》 13cm×23cm 2017年

在王客的观念中，书法应该是一条大道，包含着每个进入书法的人都应当遵循的自然法则。在我们伟大的书法传统中——尤其是在碑学之前的书法传统中，模仿是种将人们统一在一起的强有力的手段。每一个书写共同体成员都取自同样的资源，向着同样的目标，行走在同一条大道上。在这种情况下，我们并没有理由指责人们的书法彼此之间面貌存在很大的相似性，晋唐人的书法常常难分彼此，某件被归在张旭名下的作品可能是王献之的，反之亦然，而实际上他们之间已经相距几百年的时间，完整的经验从前人那里传递了下来，强大的传统似乎可以无视时间的流逝，毕竟他们用以衡量自己的标准是完善而非我们现在所谓的个性。这条大道的消息如今晦暗不明，因此王客总是感喟古法微茫。因此他执意要重建道统谱系，而他赖以重返古典的支撑，是走向更新的帖学和他心目中的唐法精神——这正是他自己整座书法大厦的基石，是他在书法中每一次遇到挫折和困境都需要重新返回的起点，也是在他不羁的生活表象中真正不可妥协的东西。本雅明曾提到，那些遵循古老传统行事的人，往往会刻意地将个人生活对立于在公开场合恪守的行为准则。王客在公开场合以幽默豪气的个性而为人称道，而幽默是一种将生活和人际关系中所有尖锐的棱角磨平的润滑剂，它使得王客得以像流水般在公共场合周旋、穿梭于人群之间，其得体和圆融让所有人喜爱；但在个人领域他顽固地坚持某些事情，就像他会在这个电子化的时代坚持不去学用电脑，他的坚持甚至多少有些不合时宜的色彩，与在公共场合的圆通和无所住心恰成鲜明对比。这或许是他维持自身与外界距离的方式。不管通过什么方式，一个人都需与自己所属的时代分离出来，这样，他才能看清这个时代。

王客所提出的唐法，在某种程度上是作为这个时代的书法的批评者和

建设者而出现的，它也是眼前走向更新的帖学所锚定的目标。顾名思义，唐法所崇尚的是法度，而法度与个性通常被视为无法兼容的两种事物。而唐法精神对我们这个孱弱的书法时代提出的批评是，它已经陷入现代性的个人主义神话的泥潭中难以自拔。现代性在书法中造成的弊端已日益凸显——虽然书法是最顽强抵抗现代性的一种艺术形式，但无孔不入的现代性仍然悄悄地挖掉了书法的根基，如今，书法成了一种“主体书写”，它往往只关心主体自身的表达，它被切断了与语言文字相联结在一起的整个生活世界的关联。沉浸在空洞的主体内的书法已然对世界无话可说，它不为世界、为我们的书写提供尺度。对于大冶而言人是不祥的金属。现代性在人的价值上的悖论在于：它越发执着于个人的价值，人反而越发没有价值；它越发执着于从主体自身找到衡量世界的尺度，结果主体自身便越发空洞。对新鲜感的盲目追逐，对视觉冲击的迷恋，对形式的偏执，判断标准的失序，审美趣味的淆然混乱，都是当下书法的一些具体而微、有目共睹的病征。王客知道，为了对抗这种现状，就需要重新找到能为我们的书写进行立法的武器，于是他把目光瞄准了唐代——而那正是一个对书法进行全面立法的时代。诚然，从魏晋时代开始，以“四贤”（钟繇、张芝、王羲之、王献之）为代表的书法家们已经开始为书法确立至高的法则，尤其是当王羲之以其尽善尽美的姿态出现在历史的天空中时，书写似乎一下子就达到了顶峰，书法便拥有了一颗无比璀璨并被所有星辰所环绕的恒星。然而魏晋士人的萧散，他们在自然的名义下对名教的偏离，他们还来不及总结自己高超的书写技巧，楷书（楷即法则之意）这种书体还未臻成熟，这都使得魏晋书法在立法上尚有许多需要填补的工作。作为龙跳天门的、成为纯粹变化本身的王羲之是不可模仿的，这连带使得作为虎卧凤阙的王羲之也带上了难以捉摸的成分，而事实证明，虽然王羲之始终是最高的标杆，但也只有少数人能进入他的堂奥之中。魏晋书法并不是初学者所能进入，它没有通向世俗普遍性的大门。因此普遍立法的任务交到了唐人的手中。唐代书法有着博大的气象和务实的精神，他们仔细总结前人的经验，逐渐将魏晋书法中那种飘忽的东西稳定下来；他们在森严的法度和个人的情性之间取得平衡，不至于让个人的特殊性淹没在严格的普遍性之中。唐代书法成为可以被普遍效仿的对象，楷书的最终完成便是它的标志，而且，它建立了从最高表现性到最普通实用性之间的完整序列，就像一个粲然囊括万有的宝库那样——颜真卿即那个时代的伟大代表，所以苏轼把书法中的颜真卿比作诗歌中的杜甫，他是一个集大成者的形象。所以，在一个法度缺失的时代提出向唐代书法的复归似乎具有一种必然性和紧迫性了：我们萎靡不振的书法应当向唐人学习，去获得它那种属于壮年的力量、准则和气度。



当年万户侯

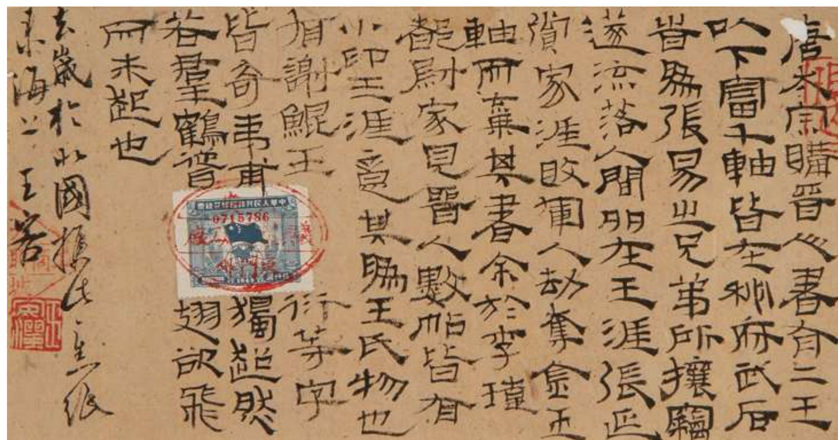


能狂依旧





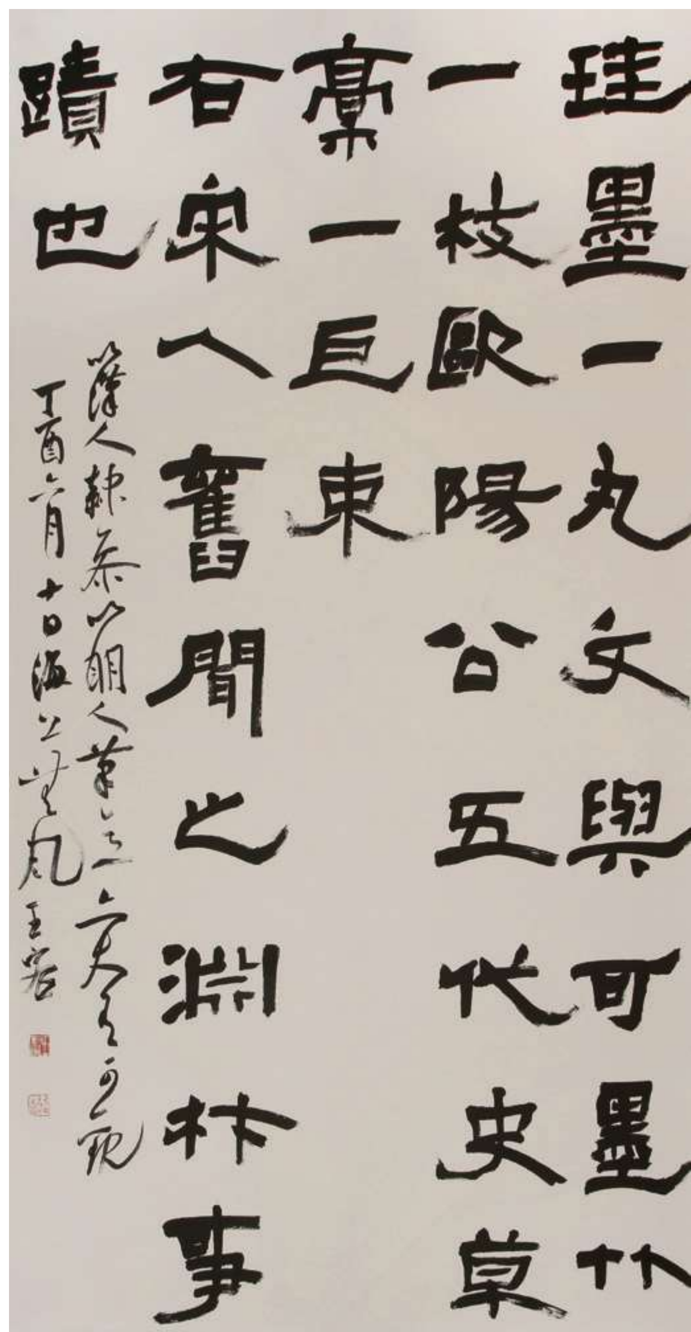
万事风过耳（附边款）



王客 《东坡志林一则》 13cm×24cm 2017年

如果说魏晋风流是一切书法所欲求达到的顶峰——确实当我们越是深入细致地观看它的时候，它就给我们带来越多的惊奇，那么在逻辑上应当有三种可以接近目标的方式。第一种方式是从上游开始，譬如从篆书、汉碑、汉简、章草、行草书、楷书等材料中找到线索，顺着历史时间漂流下来，按照造成王羲之时代的历史条件重新走一遍。这种方式的可贵之处在于它确实极大地开阔了眼界，前王羲之时代的历史中的无数涌动着的暗流今已尽收眼帘，但这种方式是不可行的，因为，王羲之对既往书写的改造、完善、改变书写发展方向的举动根本上是一起不可测度的事件。王羲之是福柯（Michel Foucault）所谓“建立了话语的无限可能性”的“话语的开创者”，我们不可能越过王羲之而真的能够将之前的历史重走一遍，我们已经始终处于他的影响之下了。第二种方式是从魏晋直接进入魏晋。这看似是一种一超直入的便捷方式，但它的问题在于，正如董其昌所说，晋书无门：它是一座没有门户的、仿佛自成一体的城池，一如门阀士族相对于寒族和普通百姓而自成一体那样。并没有可以不经过迂回而直接进入这个时代的途径，即便确实保存下来了一些可靠的书法痕迹，但我们知道，书法远远不是一件只关乎可以看得见的形迹的事情。魏晋书法需要另一个时代作为中介。因此，我们只能采取第三种方式溯流而上，而唐代书法，以其完备的法度和多样性，以及与魏晋书法一脉相承的亲密关系，成为一个最理想的、人们据以攀爬书法山峰的坚实据点。王客所提倡的唐法精神其意义正在于此，它包含了提升一个时代的整体书写状况、让书法重回大道的可能性，在他心目中，这是对当下“书法所面临的涅槃和重生”这个艰难课题的一个解答。进一步而言，不论承认与否，我们实际上已经始终处于唐代书法之法度的影响下，以欧阳询、虞世南、褚遂良、颜真卿、徐浩、柳公权为核心的整个楷书体

系，构成了我们的书法审美中隐秘而基础却又令我们熟视无睹的那个部分，因此，倡导唐法精神将扭转这种不自觉的被动状态，让我们得以反思其中幽暗的影响——尤其是从技法到观念，我们对唐代书法已普遍存在诸多误解和僵化之处，这些都是制约我们的书法走向完善的障碍。王客看到的不是由支离破碎的书法家特殊风格、不可调和的笔法和观念所构成的唐代书法，他看到的是一个博大又完整延续着的道统。王客想要进入其中，用他的话来说，“拔沉登高，窥见真相”。



王客 《宋人轶事》 180cm×90cm×3 2017年

未入手且使父母妻子
脫凍餓之厄囊内所有
可早出出彭了喜見鬚
眉回魯富可敵國汝可
拭目以觀既開囊李廷

所以用以衡量王客的作品的范畴是法度，或主要是法度，而非所谓的

个性、风格、独创性、性情——这些在任何书法中实际上都不可能完全抹杀的因素在这里更多只是作为一种附带的、不期然而然的结果而出现的。法度指向完善。因此，最合适的对王客作品的批评是指出其中的不完善、不自然——譬如出现在单个字内笔画轻重变化的那种突兀，还有字间、行间的变化也常常莫名其妙而缺乏有效的过渡，这些只是宋以后才大量存在的书法现象，而且要解决类似的问题并非如想象的那般简单。如果说王客仍然是当代书法中属于帖学一脉的书法家，那么，唐法的兴起无疑代表了走向更新的帖学所通往的方向。只是迄今为止，帖学是一个虽然不能说声名狼藉但至少是不恰当的尴尬称谓，因为在没有碑学之前，帖学意味着传统，意味着贯穿历史的经验传递谱系；而在碑学产生之后，帖学与碑学这个二元结构共同分割了书法的整个疆域，形成了一种非此即彼的僵局，帖学与它的对手碑学一起沦落为一种特殊的风格、趣味，它不再指示道路。所以在王客这里，走向更新的帖学成了唐法精神，它毋宁是对现在帖学的一种否定，是被作为影子的阁帖所定义的帖学之前的帖学，是用真实性武装了自己，并将自己视为道路且能够将碑学以来的遗产也纳入这条道路上来的帖学。近一二十年来，中国书坛上帖学的复兴是一个非常明显的现象，以陈忠康为代表的书法家在帖学的复兴上苦心孤诣，经过多年的积累和探索已形成一个波及范围广泛的风潮。这次帖学的复兴是在一个更深的层次上进行的，王客也是这股风潮的介入者和受益者。实际上，诸如陈忠康这样的书法家已经在其作品中多少回避了对个性化表达和书法风格的探寻，尤其是他笔下那种对字结构的精微把握，所彰显出的是一种只追求善好的意志，这是对作为道路的帖学进行有意识探寻的标志。因此，王客所举起的唐法旗帜，毋宁是顺势而为地对正兴盛中的帖学风潮寻求进一步深化。因为我们时代的书法充满了危险，眼下帖学的兴盛也可能很快就成为过眼云烟，就像任何作为风格的书法其命运总是“你方唱罢我登场，各领风骚三五天”那样；或者说，现在的帖学在绝大多数人的眼中已然是一种风格，它不过是对碑派书法、流行书风的一种暂时性替换，当它发现自己并不能战胜王羲之、王献之、颜真卿的时候，就会换上另一种风格，就像穿上另一件衣服那样抛弃掉现在这件已令他烦腻的衣服。但是，只有执着于主体和个性的书法，才会恐惧于笼罩在王羲之和颜真卿的影响之下，它太害怕失去那脆弱的自我。然而当我们从道统——也即从书写之真理的角度来考量的话，进入王羲之和颜真卿的书写世界，是为了和这些伟大的前辈一起感受、一起思考、一起想象；即便是从个性的角度而言，当我们真的用尽全力不顾一切地模仿王羲之和颜真卿的时候，最终我们也绝不可能成为王羲之和颜真卿，因那个名为王羲之或颜真卿的地方实际上是一个空位，是一个可以让任何进来的人变化、生长的地方，因此人也绝不会失去他的个性，只是，为了获得一个更广博的个性，人首先必须放弃自己的个性。追逐真理的人不应当有任何畏

惧。所以王客给自己的任务是从眼前危机四伏的书法风潮中拯救出它珍贵的内核。然而，在如今这个一切都可以像商品那样交易，书法的价值已经敉平在各种对等的、没有本质差异的趣味中的时代，王客的姿态或许注定显得孤绝而徒劳。但人们做一些知其不可而为之的事情时总会心存念想，总希望当在未来的时间中回望时，能够说，一切都值得。



无事小神仙



九霄环佩

艺术家并不是一个创世者的角色，他不能无中生有，他只是一个塑造

者，需要在现有的材料中不断甄别和提炼并赋予它以形式。因此艺术家越是对自己所站立的基础有清醒的认识，他便越能轻易躲开那些由偏见构成的陷阱。王客习惯把自己视为一个手工艺人，他对技艺这件事情本身有明彻的理解。我们或许可以将王客视为20世纪后半叶以来高校书法专业教育，在培养拥有专业技巧的书法家方面所诞生的一个具有典范意义的例子——这并非说王客取得了多高的成就（现在谈论这个话题还为时尚早），而是在以下这个意义上说的：通过学院的专业训练，他确实获得了一种最完备的书写技能，因此，他将会成为目前乃至将来一段时间内高等书法教育的一个典型。王客出色的能力几乎遍及书法所能涵盖的所有领域，无论是篆书、隶书、楷书，还是行书、草书和篆刻，他都在上面展示了杰出的才华和造诣，而只要稍微有过书法经验的人都知道，书法各个书体有各自独特的审美要求和技术难度，要同时兼通众多书体是一件非常艰难的事情。诚然，书法一理贯之，无论是什么书体必然有相通之道，然而这是只有当对各个书体深入到一定程度之后才能发现的东西，你首先得面对其差异，其独特的要求，你得像穿越一条狭窄的通道那样进入它们，然后才可能发现它们深处那光影交织、道路隐现的空地。可以说，王客在每一种书艺中都进行了非常深入的探索，如今在他的各类作品中已经可以看到一种统一性贯穿其中，这或许来自有意识的追求，但更多的应该是出于无意为之的自然流露，也就是说，这种统一性是从他的个性和无意识中涌现的：他将许多彼此相异的材料投入感觉和无意识深处的熔炉中，经过年深日久的搅拌、发酵和锤炼，本来相异的材料终于丧失了自身的独立性，某种统一的形式便在其中升起。王客的草书与他的小篆拥有同样坚强的线质，他的行书深深烙上了化用欧体楷书的痕迹，而他的先秦古玺篆刻在空间上的自由挥洒与行草书那大开大合的章法构成如出一辙。对类似细节的观察还可以举出很多。

[image]

行藏自適
（附边款）



天地一沙鸥



万象为宾客

[image]

日有憙
（附边款）

在王客的所有能力中，有两点尤为引人注目。首先是他对空间有极为敏锐的感觉，当然空间在这里多少是一个有点僵硬的概念，这空间并不是某种恒定的、可被计算的数值，因此，在书法中对空间的敏锐指的是对任何空间进行自由转化的能力。书法讲究所谓的“计白当黑”，然而，空间的转化因为它是“化”，它的意义要大于仅仅只是将白和黑颠倒的能力，计白当黑还太过简单，真正困难之处在于看出白空间与

黑空间相互之间的联系、纠缠、呼应和生成，也就是一个空间沿着什么样的路径、遵循什么样的自然法则而成了另一个空间。我们可以猜想王客最初是从篆书、草书和篆刻中习得了这种能力。其次是王客对笔锋那惊人的控制力，这意味着当那细如发丝的毛笔末端接触纸面的时候，仍然清晰地感受到有力的感觉通过笔杆这根管道而进入身体。为了感受到这一点，就需要多么持久的训练和专注。但他必须做到这一点，如果不然，“一画之间，变起伏于锋杪；一点之内，殊衄挫于毫芒”（孙过庭），这种立于毫末之上的舞蹈将是一句空话；如果没有进入如此精微的层面，唐法最终也只会沦为口头上的修辞，所谓“纤微向背，毫发死生”（王僧虔），就是要把这个层面上每一根笔毫的运动理解为生和死之间的决断。王客当然是有理由骄傲的。毛笔是心灵的完美同构物，我们不相信一个对毛笔最细微的颤抖都如此敏感的人，心灵会是麻木的。如果正如人们所说王客具有罗汉之象，不光是因为他心宽体胖，而且是其中确实有对人世之悲悯。只是现在一切都还不够，王客对自己并不满意，而且他还对自己心中偶尔闪现而过的那种满足感保持警惕，因为它很可能是止步不前的危险信号。

作为学院书法专业教育的一个典型，王客实际上也集中了关于书法专业教育的所有荣耀和困顿。荣耀是因为他们被视为书法精英，代表了这个时代在书法上的最高水平；困顿是他们作为专业书法家，普遍缺乏人文素养，在书法上只会玩弄形式，他们在大量生产空洞无物的书法作品。可以说，对专业书法家的这种批评有它全然的合理性，它确实在某种程度上击中了弊端，当然也击中了王客的弊端。在这些问题上王客保持了一贯的清醒，他对自己的缺陷了然于心，也对近现代百年间社会变革所造成的传统文化断裂痛心疾首。然而，在许许多多的批评者那里，站在文化的立场上的批评总是一件正确却又太浮浅的事情——他们似乎忘了，强调书法中的文化修养和所谓的文人气，是宋代以后才开始的，而这是伴随着技巧衰落而发生的事情，文人修养从那时起开始扮演填补技艺凋疏的空缺的角色。王客对此直言不讳：“时人言学魏晋，初具模样，继而便难以深入，盘桓不久，便趋易避难，直入宋元，再堕明清，气格不高，尚以书斋之文人气自高，而拘谨如辕下驹，事实上除却文人气更有高妙的艺术审美和超凡脱俗的境界。”晋唐以后的书法似乎是每况愈下了。确实，文化对于任何人来说固然始终都将是一种提升的力量，但它并不能代替书写技艺本身，如果它需要发生作用，也只能通过技艺本身作为中介而进入书法之中；技艺本身越具有开放性、越敏感、越丰富，它可以从文化中获得的滋养便越多。反过来说，不够高明的技艺实际上并无法承担太多东西，在这种情况下，文化只是投在书法上的模糊影子，在纸上形成了文人气这种若有若无的氛围。但它只是能够免于流俗而已，对于更高的书法境界却终究无能为力。目前对书法家的另一个批评是过于炫

技，但这是一个不得要领的观点。恰恰相反，现在的书法在技巧上还远远不够，跟二王和鲁公比起来，我们的技艺总是还太松懈、太简单、太僵硬，所以根本上并没有太多值得炫耀的技巧。此外，技艺并不等同于形式，而在人们的话语中，二者常被轻易地混淆在一起。技艺属于诗学（poetics），它是制作，是一种具有生—产性（production）的行为，它为世界和存在提供尺度，就像书法为我们的书写和语言提供尺度那样；而形式的主要用法是与内容相对的概念，没有内容的形式自然会成为一种抽象空洞的东西，就像时下人们用书法千篇一律地抄写司空见惯的唐诗宋词那样，语言在此是缺席的。王客的作品也难以避免语言上的无力感——这是一个时代的巨大断裂在书法上投下的浓重阴影，我们的书法无一幸免，而修补它可能需要一段很长的时间。由于专业化教育所导致书法的片面化和狭隘化，确实是我们这个时代书法的难题，社会对专业书法家的批评也是因为对书法包含了更广博的寄托，但解决这个难题的方式，只能是专业书法教育进行自我克服的方式，也就是必须站在书法专业的基础上克服书法专业自身的问题，为此它需要诚心而广泛地接受批评，需要在学院的专业教育之外补充更多有益的内容。这是未来书法的希望之所在。



寥落壶中天

[image]

应作如是观

[image]

沧海一粟

在晋唐书法的伟大传统中，技艺的完善是首要的事情。如果说在那些伟大书法家的作品中仍然包含了包罗万象的内容，而非仅仅技艺本身，那也是因为他们掌握了一种如此高超的技艺，他们已经通过技艺超越了狭隘的技艺，并因此让书法成了一整个世界，成为可以让人安身立命的所在。因此，我们需要通过技艺去超越技艺，而这正是王客的道路和他的意义。庄子笔下的许多人物多是一些能工巧匠，在那些让人目眩神迷的故事中，庄子始终强调的是对技艺本身至高的专注，一如庖丁专注于解牛、佝偻者专注于累丸、梓庆专注于削木那样，在专注中忘却的不仅仅是整个外在世界，还包括人身上的一切，当人通过这种专注而终于能与物化为一体时，他便能步入道之境界。但这种境界却是不可执意追求的，它还处在遥远的地平线之外，所以，我们希望王客只专注于手中的这根毛笔，当他行进到深处时，世界便会在其中升腾而起。

File does not exist

File does not exist

File does not exist

File does not exist

File does not exist

File does not exist

File does not exist

File does not exist

File does not exist

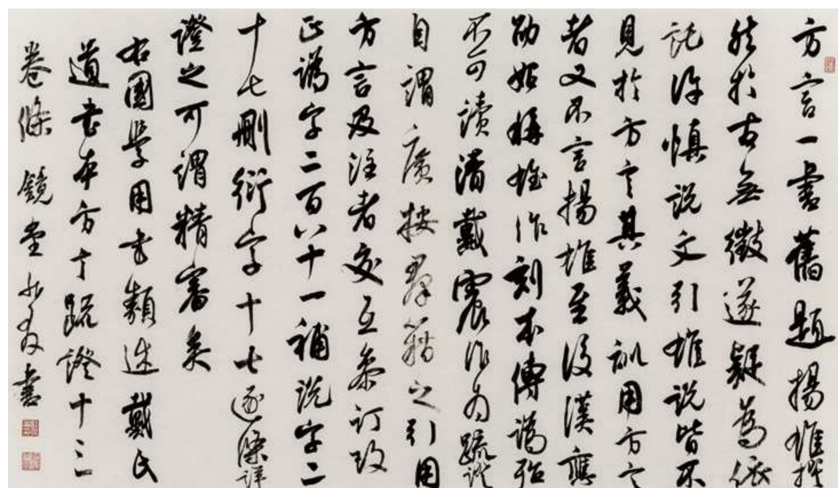
File does not exist

File does not exist

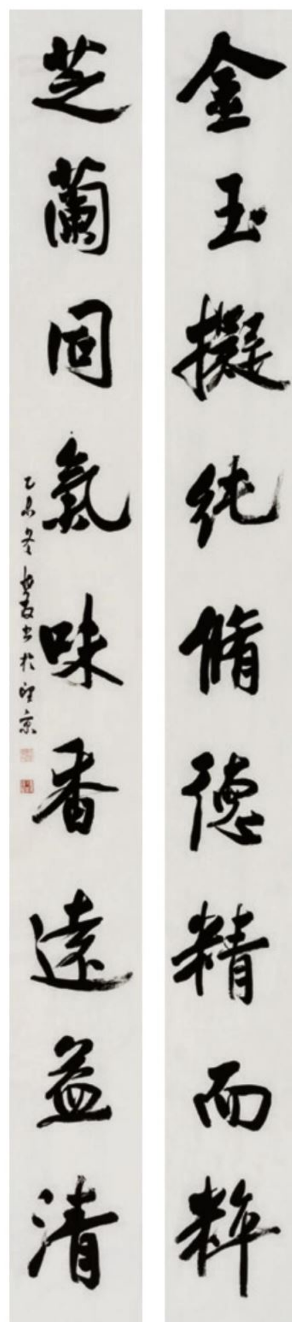
几分游戏几分真
——我的书写实践

龙友

总想写一些学书经历与具体实践的文字，但每当将要提笔，便觉千头万绪，无从下手。究其原因，大概是我这条路实在没有什么规律，总是走到哪算哪。大多时候，如王子猷雪夜访戴，毫无准确的规划。细想认识书法的过程，也是难以说清的盘旋反复。对待自己的问题总是徘徊中夹杂着连自己都不能接受的固执，徘徊而没有计划，形成了自我否定的习惯；而那种近乎病态的执拗却也不全是坏事，至少在很艰难的时刻，也没有弃掷笔砚。书法——是我倾注时间和精力最多的一件事情，它伴随着许多喜怒哀乐散落在我的生活里。用“今夜纵横今夜醉，几分游戏几分真”来形容我的生活与书写，自认为比较切当。从“业余”到“专业”，从绘画到书法，都像游戏一般，而真正进入游戏的人，通常都能有几分坚持与认真。



龙友 《〈国学用书〉跋语一则》 34cm×68cm 2015年

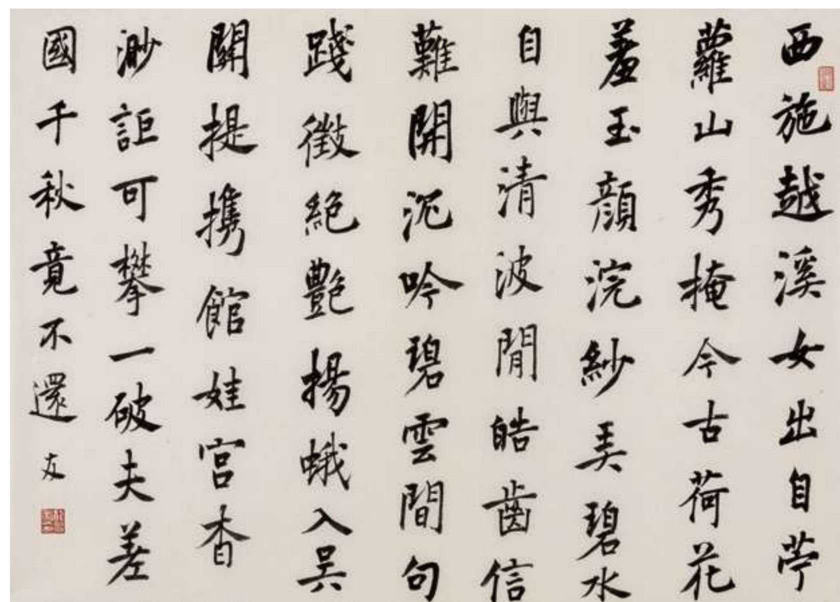


龙友 《金玉芝兰联》 256cm×24cm×2 2016年

执拗的习惯，使我始终不愿意放弃书写中看似微小的东西。往往可以跟一个点或一个折死磕到底，直到旧的积习被替换，并将新形式转化为本能。虽然，深入细节的练习方式并不是新鲜事儿，几乎每一位学书者都要经历许多次这样的过程。而我更多时候，从中找回了自信，我相信通过训练可以解决看似很难的问题，对邱先生“相信训练”的说法深信不疑。记得读大学的时候，没有机会接触到高清的资料，杂志上的图片成为不可多得的好资源。我把一张高清的《韭花帖》配图视为珙璧，并在它身上花去了一个暑假的时间。百余遍勾摹、临习之后，使自己近乎膨胀地感觉到帖中的每一丝微妙的变化都能看见。现在看来，那时的理解虽然并不充分，但这种经历太过重要，养成了一种习惯：任何一本字帖摆在眼前，总会尽可能地观察细节，甚至斤斤计较，每次观看，都有难得的体会。读大学时，曾数次细读邱先生的《八大山人书法与绘画作品空间特征的比较研究》一文，总是惊叹他那双锐利的眼睛；每当经过江西师大校园里的显微亭，看着他题写的匾额，总能激起我对“微观”世界的无限遐想。再之后，逐渐接触到更多艺术史家的著作，那些精彩的细节分析总是令人拍案叫绝。细节——就像桃花源的山口，将我们带入那个豁然开朗的理想世界，在这里可以望见五彩缤纷、纵横交错的宏观景致。最令人欣喜的是，对细节的关注能让人从一件已经十分熟悉的作品中发现新东西，这些发现成为深入下去的起点，我受益于这些发现。

因为对细节观察的偏好，使得七八年前在故宫博物院的一次观展，改变了我的整个学书路径。那次在武英殿看到米芾的《韩马帖》真迹，莫名地激动，好像每一笔都不想错过。对于一位钟情于米书的书法爱好者来说，这是难得的机会。我趴在玻璃柜上足足看了半天，虽想尽收眼底，却只能尽最大的努力感受其氛围并记住某些局部。这次与真迹的近距离接触，给我最大的感触是：为什么今天的书写，字形可以模拟古帖，而笔画的形状及其细微处的感觉却如此不同。
像“顿”“启”“前”“阁下”等字，笔画中那血肉丰盈的状态为何在我的笔下毫无踪迹？我开始怀疑自己的书写方式，甚至对自己的书写产生厌恶。2012年筹划研究生阶段的毕业汇报展时，我试图对书写中“流行”的成分来一次大清洗，尽力呈现有血有肉的笔触，那是当时最大的雄心。现在看来，那次实验当然不算成功；而从认识上来说，确有很重要的进展。我开始真切地意识到我们面临着“古今悬隔”的困境，也开始反思自己乃至整个时代的书写方式及对传统的理解，关注古今书写传习模式的巨大差异，尤其是学书的“次序”问题。我拒绝所有预设的“创作”，放弃对外在形式的关心，将视线转移到笔触，回到最本质的追求——学以致“用”，在“用”的过程中临摹。尝试将书写的速度逐渐加快，直到让自己来不及预算字形与章法，常写陌生而艰涩文字内容，尽力使阅读与书写之间产生某种联系。似乎将自身重置到一

种“不得不书”的境遇，希冀由此寻找一条效率更高的学书路径，回避那种重复而无意义的机械劳作，从“三千废纸”中解脱出来。当时，作为书法的业余爱好者，刚刚通过“书法”获得了人们的些许信任，却决定要从头开始。现在，我可以肯定地告诉自己，那种懵懂而带有几分戏谑的实验有了一定的成效。

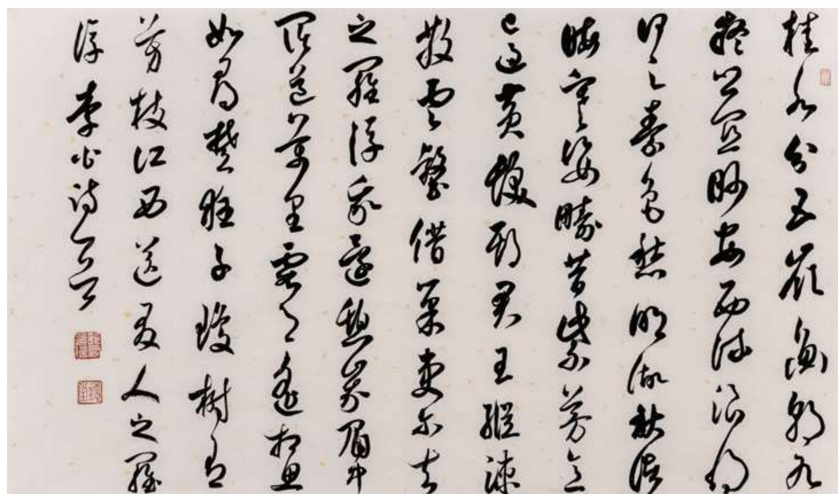


龙友 《楷书小品》 24cm×32cm 2015年

龙友 《自作听琴诗二首》 137cm×17cm 2015年

此后，我又试图将这种书写变得更加“日常”，开始回顾自己的“日常书写”，回顾初握毛笔时那种勇敢的态度，我在生活中增加——“书写”——这样一位与现代生活格格不入的新成员。逐渐用毛笔处理生活中的许多事情，硬笔不再是看书、做笔记时的唯一工具。为了使毛笔真正成为日常生活中的新角色，我模仿古人——用毛笔写着文白混杂的甚至语言混乱的日记。日记的内容稚拙可笑，甚至和书写一样蹩脚不堪，但它真实而有趣，书写与表达之间的障碍逐渐消除。提笔写字，不再有那样的心理压力，书写，不再是“矜庄”之事，反倒从随意涂抹中获得了“游戏”之乐。

那时，还不知道这与“日常书写”这一概念有什么关系，对于邱先生“基底”一说也不甚了解，只有一股热情，促动着我义无反顾地拿毛笔写字。2015年，来到北京，耳濡目染中对日常书写逐渐有了新的感悟，似乎找到了一把重新审视汉字书写史的钥匙，一个新的视角被打开，而对于自己实践的反思也有新的要求——如何改造主观意识较弱的日常性书写的质量。关于古代书写的传习模式及学书次序问题有了更加清晰的认识，更有利于对自我做进一步反思与改造。当年在武英殿所受到的触动，最终影响了我和我的书写，我常常因为能够在自己的书写中看到几分纯正的气息而欣喜若狂。在使用的过程之中反思自我，反思书写，将率意和不堪的书写暴露在自己的眼前。这种残忍的暴露有时甚至让人无法接受，但它却是我每一次进步的最佳契机。这是不是可以看成一种对生活和书写的理解和实践？在这些个体实践中，意识到学书次序应有调整，要从漫长的描摹中解脱出来，暂且搁置“创作”意识。将外在的组建转变为由内而外的生长，避免将“人”隔绝在书写之外。



龙友 《李白·江西送友人之罗浮》 35cm×60cm 2016年

今天的书写，应该对“创作”这一概念做更为严格的界定，我通常都会很谨慎地使用这一词汇。严格来说，我没法保证自己何时进入创作。我只想让自己的手能够更加敏感而灵活，尽量避免僵化单一的运动模式，保证它能顺利完成较高难度的书写动作。如果将手部的运动作为一项指标，来审视我当前的书写，还有很多工作要继续做，当然，未来的空间也同时存在。如果手脑能够更为协调，复杂而自然的书写便开始形成，要使情绪进入书写，这是必要的前提条件。把这个看成更进一步的目标并努力靠近，那么日后一定会有更多欣喜。

我也曾想并尝试用一些自己的、有独创性的内容作为创作的载体，但因为它的不成熟而始终让我感到不安。就像当年学习油画，总是忽略基础训练，而过度关心成名艺术家及其作品的题材，以至于耽误了太多改造自我的机会。直到现在才大概明白，我们的主要任务并非考虑如何构建一件宏大或独特的作品，挖空心思寻找一块无人涉猎的空地；而是不断地回到基础训练，反思“基础”问题，回到自身，并完善和改造它。因为题材始终是外在的，是自我的一个载体。

现在，京郊的工作室里，我可以直接体察到四季的变化。等着梅花开放，又静静地看着花瓣儿从嫩叶中飘落。蹲坐下来，细看各种小动物和昆虫的行踪，听他们的声音；看蚯蚓从地里吐出泥花的形状，看蚂蚁在暴雨来临前搬家、经冬的秋蝉从干裂的地壳中破土而出。题材无处不在，而我所缺乏的是利用它们的能力。我只好时不时提起毛笔，用平淡的语言写下我所看到的一切。我相信，无数次感悟和体验的积累，或许在不经意间给书写注入了一丝生气。

2018年4月25日

12位书家简介

陈忠康 1968年出生于浙江永嘉。1991年毕业于浙江美术学院国画系书法专业。曾工作于温州博物馆、温州师范学院。2005年始在中央美术学院攻读博士学位，2008年毕业获博士学位，现工作于中国艺术研究院中国书法院，硕士研究生导师。中国书法家协会会员、中国书法家协会行书委员会委员。

出版有《当代著名青年书法十家精品集·陈忠康卷》、《中国美术馆当代名家系列作品集·陈忠康书法卷》、《全国中青年50名家临摹实录》（光盘）、《经典的复制与传播——以兰亭序版本为中心的考察》等。

杨涛 安徽宣城人，祖籍舒城。学士、硕士、博士分别毕业于中国美术学院、中央美术学院、中国艺术研究院，从事书画印创作和研究，导师为王镛先生。现供职于文化部中国艺术研究院，为中国书法院副院长；中国艺术研究院艺委会委员；一级美术师、教授、博士生导师；国家艺术基金评委；中国美术馆展览资格评审委员会委员；全国青联第十、十一届委员；文化部青联中国书法篆刻艺术委员会主任；西泠印社社员；俄罗斯国立交通大学、中央美术学院客座教授。

出版有《看图学篆刻》《中国书法简史》（合著）《杨涛书法集》《全国中青年书法二十家——杨涛》《杨涛草书心经》《杨涛楷书梅圣俞诗集序》《倦寻素影——杨涛楹联书法集》《妙合同尘》《问风何从》《北游》等，并完成《中国佛门书法之流变》《东晋“新体”书法成因研究》等论文撰写工作。

唐楷之 1971年2月生于桂林，中国美术学院博士（导师王冬龄教授），首都师范大学博士后（合作导师欧阳中石先生），北京大学访问学者（导师朱青生教授），中国国家画院沈鹏导师书法精英班成员。承教于刘江、章祖安、祝遂之、陈振濂、邱振中、曹锦炎、任平诸师。现任教于广西艺术学院，美术学书法篆刻学科学术带头人，书法艺术研究所所长、教授、硕士研究生导师。兰亭书法社社员、中国美术学院现代书法研究中心研究员。广西青年书法家协会主席，广西书法家协会理事，中国—东盟书法教育研究会副会长兼秘书长，广西区直机关书法家协会副会长、广西书法教育学会副会长。

出版专著、编著和作品集《生命现场：中国美术学院现代书法教育创新特色》《新唐书》《象外》等；作品多次入选国家及国际重要展

览。

蔡梦霞 1972年生于广西，祖籍江苏泰州，中国书法家协会妇女工作委员会委员。1997年中国美术学院书法本科毕业；2005年中央美术学院国画系硕士毕业，导师为王镛教授；2008年中央美术学院研究生部博士毕业，导师为薛永年、王镛教授。2008—2010年，清华大学美术学院从事博士后研究工作，合作导师为杜大恺教授。现为中央美术学院中国画学院副教授。著有《魏晋书法视觉形式研究》。

鲁大东 名齐，号启明、夷窠，蓬莱籍，1973年生于山东烟台。曾经在中国美院读书，现在在中国美院教书。1991年入浙江美术学院国画系书法篆刻专业。2002年起，入中国美术学院书法系，攻读书法方向硕士、博士，导师王冬龄、朱青生教授。中国书法家协会会员，中国美术学院现代书法研究中心研究员。

陈亦刚 1974生于江西赣州。1991—1995就读于江西师范大学物理系；2000—2003就读于广州美院，中国古代绘画理论硕士；2013—2016就读于中央美术学院，书法理论博士。现为大理大学艺术学院讲师，同济大学古典书院讲师，《东方艺术·书法》杂志编委。

尚天潇 1976年生于江苏。中央美术学院书画比较研究博士，中央美术学院国画花鸟专业硕士，中国美术学院书法篆刻专业学士。现为西泠印社社员，中国书法家协会会员，任教于四川美术学院。

论文及作品多次发表于专业报刊；出版《中国优秀中青年书法篆刻家——尚天潇作品选》（西泠印社出版社，2007），主编《中国历代书法墨迹精粹》（江西美术出版社，2015）等。

王客 又名王方呈，1976年10月生于浙江台州。2003年毕业于中国美术学院书法系，获文学学士学位，2009年中国美术学院书法系获艺术学硕士学位，2013年考入中央美术学院造型艺术所攻读博士学位，师从邱振中教授，2016年获博士学位，任教于上海师范大学美术学院。

现为中国书法家协会会员，西泠印社社员。

衣雪峰 1977年4月生，山东栖霞人。中央美术学院博士，北京体育大学国际文化学院讲师，寸耕社社员，栖霞书院院长。1999—2012年，就读于中央美术学院书法专业，次第获得学士、硕士、博士学位，师从王镛、薛永年、刘彦湖教授等。2003年起，多年任教于山东艺术学院。著有《衣雪峰书法篆刻集》《澡雪集：衣雪峰作品》（中信出版社，2014）《春风草衣：衣雪峰书法集》（广西师范大学出版

社，2017）等。主要论文有《从李阳冰到徐铉：小篆的唐宋变革》《安史之乱、古文运动与八世纪小篆风格的转变》《后千甓亭藏邺城陶文略述》《观海山房藏齐国陶文概述》等。

梅丽君 1981年生，浙江缙云人。中央美术学院书画比较研究博士，师从邱振中教授；中国人民大学书法硕士，导师郑晓华教授。中国书法家协会会员，慕鸿书社社员，上海国际文化学会会员，刘海粟美术馆研究员。

马超 1984年2月生，吉林省松原市人，中央美术学院人文学院书法理论博士研究生，师从邱振中教授。先后毕业于中国石油大学（华东）中文系（学士）、黑龙江大学中国哲学专业（硕士）。

曾发表 《晋唐古法散论》（《东方艺术·书法》，2016.8）；《放笔直书——我的心的与体会》（《东方艺术·书法》，2017.12），《关于草书的札记一则》（《中国国家艺术》，2015.5）等文章。

龙友 字镜堂，生于1984年9月，江西永新人。中央美术学院博士生，师从邱振中教授。中国书法家协会会员，中国书法家协会首届国学班成员，全国代表性中青年书法名家个案研究会成员，南昌市青年联合会常委，江西省民间文艺家协会理事，江西省书法家协会理事，南昌市文学艺术院副院长，南昌市书法家协会副主席兼秘书长。

作者简介

肖文飞 1968年生，湖南嘉禾人，现任文化部中国艺术研究院中国书法院学术部主任。中央美术学院美术学博士，中国书法家协会青少年工作委员会委员，文化部青联中国书法篆刻艺术委员会委员，永和书社社员。

龚一心 《东方艺术·书法》杂志编辑。

张彪 1990年生于山东章丘。本、硕先后毕业于曲阜师范大学、中国艺术研究院。2018年获授美术学中国书法篆刻创作专业硕士学位，导师杨涛先生。现任《东方艺术·书法》执行编辑。

杨简茹 女，广州美术学院教师，中央美术学院博士。出版有译著《100个改变平面设计的伟大观念》（中国摄影出版社，2013）、编著《民国摄影文论》（第二作者，中国摄影出版社，2014），发表学术论文与艺术批评50余篇。

邱才桢 1972年生，江西临川人。毕业于中央美术学院中国书画史论与中国古代书画鉴定专业，文学博士。清华大学美术学院副教授，中央美术学院书画鉴定博士，九三学社社员，中国书法家协会会员。

楼森华 1966年生于富阳，任教于中国美术学院。

宗绪升 1973年3月生于黑龙江省桦南县。中国美术学院博士研究生，导师王冬龄教授。中国美术学院现代书法研究中心研究员。九三学社社员。中国书法家协会会员。黑龙江省书法家协会理事。

丘新巧 号未堂，广东新丰人。武汉大学文学学士、哲学硕士。中央美术学院书法博士，中国书法家协会会员，上海师范大学美术学院副教授，著有：《书法：18个关键词》（合著）、《姿势的诗学：日常书写与书法的起源》。

周勋君 中央美术学院文学博士，北京师范大学艺术学博士后，中央文史研究馆书画院民国书画史钩沉课题组研究员。欧美同学会中国留学人员书画家协会顾问，中国书法家协会会员。著有《清代书法批评中对形质的描述及其相关问题的研究》（专著）、《书法：18个关键词》（合著）、《书法艺术语言鉴赏》（合著）、《书法：从现象出发》（编著）等。文章见于《新美术》《美术观察》《中国书法》

《书法》《当代中国书法论文选》等期刊、文集。

安意如 原名张莉，1984年6月20日出生于安徽绩溪，现代作家。出版作品《人生若只如初见》《当时只道是寻常》《世有桃花》等。

后记

谭振飞

2015年，我忝任《东方艺术·书法》杂志主编一职，在工作中，我感受到新一代创作、研究人员的出现，正在对书法领域的现状发生改变。

“当代书法研究丛书”反映了他们最新的创作、研究成果。

只要翻一翻目录或是插图，就会发现“当代书法研究丛书”中的文章涉及的范围非常广阔，从书法理论、书法史、书写技法到书法欣赏等等。在理论研究上，这些文章从当代人文思潮中引入新的视角，在书法史研究中注重发掘此前被忽视的材料，而在书法批评上，则保持了一种严肃写作的态度。文章的作者大多为中国美术学院、中央美术学院等高等院校书法相关专业博士，从这个角度，可以说“当代书法研究丛书”是近三十年书法专业教育成果的一个缩影。

当前文化界对书法的讨论渐多，书法教育日益繁盛。但由于时代的变迁，对于书法究竟是什么，如何欣赏书法，学习书法的方法与途径等等，还存在不少以讹传讹、莫衷一是的观点和看法。在此我愿意把这些新的研究成果推荐给关心书法的人们——包括书法专业创作、研究人员以及对书法有兴趣的所有读者。我深信这些研究对我们认识、理解书法将带来新的启迪和帮助。

中央美术学院教授、博士生导师邱振中先生为丛书撰写了前言，邱先生以深刻、睿智著称，在这篇短文中，他提出“让书法成为中国文化研究的重要领域，从书法出发对中国的艺术、文化、哲学进行反思，并推动有关领域的进展”的宏愿，我们深知，他数十年来为此不懈努力。在此对邱先生表示由衷的敬意和感谢。

最后，感谢中信美术馆执行馆长曾孜荣先生，中信出版社编辑徐芸芸女士、王琳女士的努力，使丛书得以顺利出版。

2018年6月16日